



**Departamento de Historia del Arte, Arqueología y Música**

**Programa de Doctorado de Patrimonio**

**TESIS DOCTORAL**

**REVISIÓN DE LA OBRA DE UN CINEASTA OLVIDADO:  
RAFAEL GIL (1913-1986)**

**Presentada por:**

**Juan Ignacio Valenzuela Moreno**

**Director:**

**Pedro Poyato Sánchez**

**Córdoba, 2017**

TITULO: *REVISIÓN DE LA OBRA DE UN CINEASTA OLVIDADO: RAFAEL GIL  
(1913-1986)*

AUTOR: *Juan Ignacio Valenzuela Moreno*

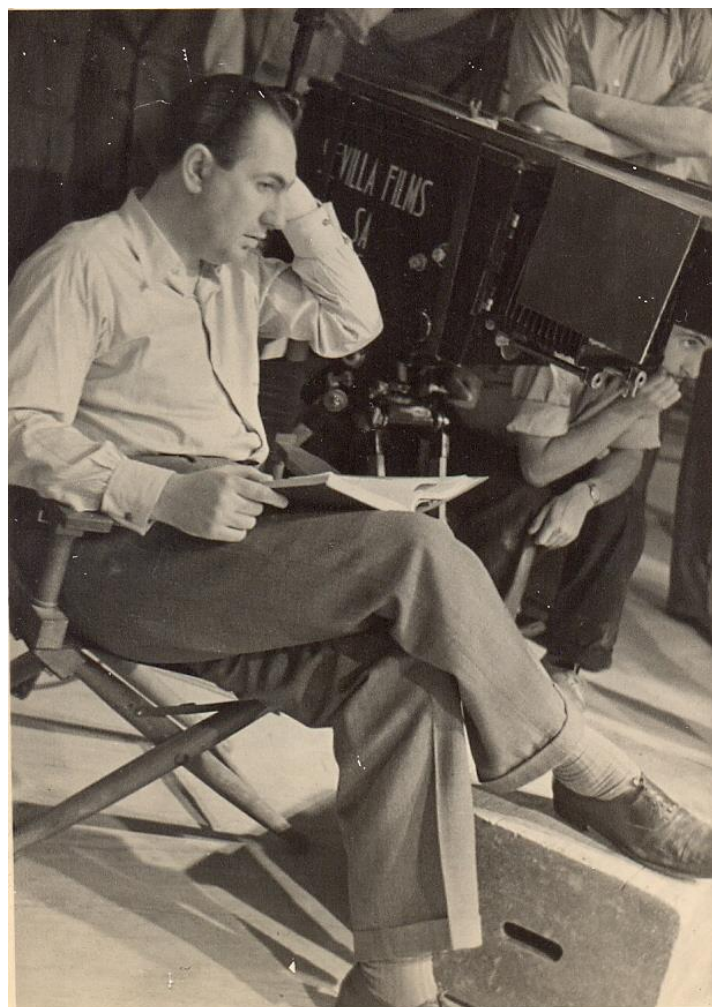
---

© Edita: UCOPress. 2017  
Campus de Rabanales  
Ctra. Nacional IV, Km. 396 A  
14071 Córdoba

[www.uco.es/publicaciones](http://www.uco.es/publicaciones)  
[publicaciones@uco.es](mailto:publicaciones@uco.es)

---







## Proemio y agradecimientos

Cuatro años de investigación sobre un tema dan para muchas experiencias y cuando el objeto de estudio versa sobre una figura clave en la Historia de nuestro cine las satisfacciones suelen ser continuas. Pero retroceder en el tiempo solo cuatro años sería ser injusto conmigo mismo, porque la génesis de un trabajo así debe retrotraerse mucho más allá, hasta un tiempo que paulatinamente se va difuminando en mi memoria. Debo remontarme, pues, a una etapa físicamente ya terminada, la infancia, aunque espero que mentalmente aún sean resguardadas en mi interior ciertas características inherentes a ella, como la curiosidad y el afán de descubrimiento. Y ello es así porque, como casi todos los miembros de mi generación que amamos el cine, crecimos con las películas que veíamos en televisión, en una televisión, la pública, que aún apostaba por *estrenos* y reposiciones de clásicos de los años cuarenta, cincuenta o sesenta, de tal forma que eso era lo único que podíamos ver... porque la otra opción era apagar la tele y leer un libro, jugar al parchís y/o escuchar la radio (¡qué también!). Los niños *ochenteros*, ávidos de aventuras sin salir del salón de nuestra casa, disfrutábamos con los *peplums* de Steve Reeves, los saltos de rama en rama emitiendo un grito imposible de Tarzán, los pulcros *westerns* de John Wayne que emitían en la mítica *Primera Sesión*, las vituperadas películas españolas *con niño* y las hazañas bélicas de los aliados en la Segunda Guerra Mundial contra los pérfidos nazis. Para nosotros, esas películas nos resultaban tan actuales como si hubieran sido producidas en ese tiempo y no atendíamos por aquel entonces a la fecha de su estreno: *La gran evasión*, *Doce del patíbulo*, *Ben-Hur*, *Los diez mandamientos*, *Río Bravo*, *Eldorado*, *Los insaciables*, *Tarzán de los monos*, *El tiempo en sus manos*, *Los últimos días de Pompeya*, *Un rayo de luz*, *El pequeño ruiseñor* y tantos otros fueron filmes que, en mayor o menor medida, marcaron mi infancia y pusieron la primera piedra en mi armazón cinéfilo que el tiempo posterior ha consolidado. En mi opinión, en un espectador no existe madurez cinematográfica si antes no ha vivido una infancia cinematográfica y reconozco, pues, mi buena fortuna. Si a ello añado mi vocación lectora desde pequeño, con las obras de mi admirado Julio Verne, Emilio Salgari, Walter Scott o Jack London, no es de extrañar que, pasado el tiempo, me interesara también por sus numerosas adaptaciones. Vaya, de esta forma, mi primer agradecimiento –diría el más sentido–, a TVE o, en honor a la

verdad, a la coyuntura de haber podido vivir ese tiempo cinematográfico con intensidad, aun sin ser consciente de su influencia posterior en mí.

Esos años fueron determinantes en la creación de mi personalidad y en la forja de mi carácter inquieto. Por eso, descubrir la existencia de la figura de un cineasta como Rafael Gil, admirado durante un tiempo, defenestrado durante otro y cuasi olvidado en el presente, supuso todo un reto para mí a la hora de abordar su estudio y elucidar las claves de su cine, y más al observar que era un apasionado cinéfilo cuyos gustos entroncaban con los míos, pero que no era óbice para tener una vasta cultura fílmica fruto de sus interminables horas delante de una gran pantalla. Empezaba a recorrer un tránsito investigador apasionante, aun tedioso, pero la carencia inicial del acceso a una fuente directa más allá de documentos públicos y fuentes secundarias lastraba mi trabajo. Se abrió inesperadamente la posibilidad de intentar contactar con su hijo Rafael, depositario de su valioso legado e impulsor del mantenimiento de su recuerdo, pero el temor inicial a la negativa me hacía dudar sobre la conveniencia de llamarlo. El profesor titular de Historia Moderna de la Universidad de Córdoba, Enrique Soria, me dio el empujón que necesitaba cuando le participé mi indecisión: «Ten en cuenta que el 90% de las personas que llames diciéndole que estás investigando sobre su padre te va a decir que sí». Dicho y hecho, tras hacerme con un listín telefónico de Madrid y hacer la primera llamada aleatoria a Rafael Gil, di en el blanco. La respuesta superó mis expectativas hasta el punto de que si no llega a ser por la desinteresada, inestimable e imprescindible ayuda de Rafael Gil Álvarez esta Tesis quedaría inconclusa: su confianza en mí hizo que pudiera acceder en numerosas ocasiones a su archivo personal, a documentación privada e inédita y a su extraordinario archivo gráfico e investigar de esta manera una fuente directísima. Mi gratitud para con Rafael no puede ser sino eterna.

Quería manifestar mi más sincera gratitud a mi director de Tesis, Pedro Poyato Sánchez, por animarme en mi investigación sobre el cineasta español, apoyarme en mi periplo durante estos años y sugerirme añadidos, modificaciones y enfoques distintos para el enriquecimiento del trabajo.

Para disfrutar y entender el cine del director madrileño no solo ha resultado esencial el visionado de sus películas, sino también el acceso a todos aquellos documentos que atestiguan la génesis de estas: desde la documentación contenida en el Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares (Madrid), que incluye los correspondientes expedientes de censura, hasta los guiones depositados en la Biblioteca

Nacional. Han sido éstas dos ilustres instituciones que han sido referencias en mi investigación; en el primer caso, sobre todo, he de agradecer la deferencia mostrada por sus trabajadores que, en algún caso, me han hecho acceder a documentos no hallados en el registro oficial que se pone a disposición del usuario. No puedo olvidar, asimismo, dos institutos que ejercen de protectores de nuestro patrimonio fílmico: la Filmoteca Española y la Filmoteca de Andalucía. En la primera, pude visionar películas que de otra forma hubiera sido poco menos que imposible, incluso cortos documentales de su época de director en la España republicana de la Guerra Civil; amén, por supuesto, de poder acceder a la documentación escrita que de la época se conserva. La biblioteca de la Filmoteca de Andalucía me sirvió para complementar mi trabajo en la Española, con unas responsables, Pepa e Inma, siempre dispuestas y amables a prestar su ayuda; son muchas las horas que he pasado allí y siempre me he encontrado inmejorablemente atendido.

Un agradecimiento muy especial a Emilio Gutiérrez Caba: tres cuartos de hora de conversación telefónica me bastaron para apreciar su categoría humana (como actor ya la conocía). Su ayuda, amable y desinteresada, supuso toda una alegría para mí.

Y en lo que personalmente más me toca y me hace sentir un privilegiado, la familia y los amigos, que no por estar al final de los agradecimientos tienen menos garantizado un puesto de honor en mi corazón y en mi gratitud. En primer lugar, quería agradecer el cercano apoyo de mi mujer Rocío, que ha tenido que soportar mis frecuentes salidas a Madrid, centro de mi investigación, y mis incontables horas delante del ordenador. Solo me ha faltado que vea una película de Rafael Gil, pero no pierdo la esperanza. A mi madre Mari Carmen y mi padre Benigno, que sé que le ha satisfecho enormemente los avances en mis pesquisas fílmicas, aparte de ayudarme en los procelosos vericuetos del Excel; a mis hermanos Sergio –que espero lea mi Tesis, aunque sea lo último que lea en su vida–, María de las Mercedes –que confío en que siga disfrutando todas aquellas películas que veíamos de niños–, Óscar –al que estoy metiendo paulatinamente el *gusanillo* del cine– y, en especial, Rafael David, porque si hago caso a mi conciencia no sería justo dejar de aludir a quien me ha servido de anfitrión tantas veces en su piso de Madrid, que casi se ha convertido en un segundo hogar para mí desde donde poder realizar todo mi trabajo de campo, aun a costa de hacerle pasar alguna que otra incomodidad como dormir en el tresillo mientras yo lo



hacía *plácidamente* en su cama. ¡Muchas gracias, hermano, por tu paciencia, aunque sé de sobra que no hace falta que te lo agradezca! Un agradecimiento que, en puridad, debo hacer extensivo a sus compañeros, de piso y de trabajo, Jose y Luisito, con los que he tenido ocasión de entablar amistad en estos cuatro años y a los que, desde aquí, agradezco que *soportaran* mi estancia allí. Una alusión especial merecen también mis suegros Pepe y Angelita, que me han acogido en su familia como uno más; mi tía Conchi, que siempre se ha preocupado por su sobrino como si fuera su hijo; y mi abuela, emocionado recuerdo que renace con cada acontecimiento vital especial, y sin duda esta Tesis Doctoral lo es.

Mi gratitud también a los amigos con los que he disfrutado, y sigo disfrutando, de tantas horas de diversión y de buen cine, aunque diverjamos, en multitud de ocasiones, en los gustos cinéfilos. Hacer ejercicios de gratitud a familia y amigos con nombre y apellidos siempre supone un riesgo por temor al involuntario olvido, pero voy a afrontar dicho riesgo y ya mereceré, en su caso, las oportunas reprimendas: A Raúl, a quien todavía me queda el reto de introducirle en el cine iraní y chino para que sea un cinéfilo completo; a Manuel Pablo, *freak* de *El Padrino* y *El Señor de los Anillos* y buen *ochentero*; a José Manuel, degustador de Ingmar Bergman y Luis Buñuel y segundo admirador de la obra magna de Dreyer (y del cine) *Ordet*; a Antonio, gran amante del cine de Hollywood, de M. Night Shyamalan y de las series de televisión, aunque reacio a casi todo lo que tenga fecha de estreno anterior a 1972 y de latitudes *exóticas*; a Álvaro, la voz autorizada del cine de Marvel y de Zack Snyder y uno de los grandes montadores que existen (aunque nadie lo sepa aún); a Rincón y Bea, especialistas consumados en cine de animación; a Silvia, amante de las películas dirigidas por Luis Sanz y Pedro Olea, sobre todo las protagonizadas por Isabel Pantoja; a Raúl y Ainhoa, recientes amigos que me hacen descubrir frecuentemente nuevos y apasionantes filmes...

Muy especiales tres amigos, coincidentes en las mutuas pasiones cinéfilas: Manuel Lamarca y Rafael Vargas, con los que mantengo frecuentes *feedbacks* cinematográficos que ayudan a mi enriquecimiento; y mi amigo ubetense Pepe Fuentes, otro cinéfilo de la *vieja guardia* que me proveyó el contacto de Emilio Gutiérrez Caba.

Pero, sobre todo, este trabajo está dedicado a quien se acerca al cine con la inocencia de un niño, con ánimo de disfrutar de una buena historia, de reír, de llorar, de sentir, de creer... sin más pretensión que la de pensar que el cine se ha creado para que nosotros, los sufridos o agradecidos espectadores, nos sintamos parte esencial de ese

maravilloso invento, fuera de toda discrepancia sobre qué es bueno o es malo. Si las películas forman parte indeleble de nuestra conciencia, si el cineasta nos ha ofrecido, desde su respetuosa óptica, una obra digna, deberíamos preguntarnos quiénes somos nosotros para desvalorizar una creación hecha desde el corazón.





## **TÍTULO DE LA TESIS:**

Revisión de la obra de un cineasta olvidado: Rafael Gil (1913-1986)

## **DOCTORANDO/A:**

Juan Ignacio Valenzuela Moreno

## **INFORME RAZONADO DEL/DE LOS DIRECTOR/ES DE LA TESIS**

(se hará mención a la evolución y desarrollo de la tesis, así como a trabajos y publicaciones derivados de la misma).

La tesis realiza una revisión completa de la amplia obra del cineasta Rafael Gil, desde su labor como director para las productoras CIFESA y Suevia Films, en los años cuarenta del pasado siglo, y Aspa Films, en la década siguiente, hasta su trabajo como productor en los años sesenta, y pasando por sus adaptaciones tanto de los clásicos literarios como de escritores como Vizcaíno Casas. El material movilizad para ello es apabullante, pues al visionado de la obra cinematográfica de Gil, se añade un trabajo de archivo extraordinario que ha posibilitado esta actualización y puesta en valor de la obra de un cineasta prácticamente olvidado, por mucho que el programa "Historias de nuestro cine", de TVE, haya revisado recientemente parte de la obra de Gil. El interés científico de este trabajo ha encontrado su respaldo en la publicación de dos artículos en revistas indexadas, *Fonseca: Journal of Communication*, y *Ambitos*, además de un capítulo en las Actas del Congreso Internacional *Memoria histórica y cine documental*, organizado por la Universidad de Barcelona.

Por todo ello, se autoriza la presentación de la tesis doctoral.

Córdoba, 24 de abril de 2017

Firma del/de los director/es

Fdo.: Pedro Poyato Sánchez



## Resumen

Rafael Gil fue uno de nuestros cineastas más ilustres durante la dictadura franquista. De temprana vocación cinéfila, su labor como crítico cinematográfico, fundador de uno de los cine-clubs más renombrados durante la Segunda República y documentalista en la Guerra Civil Española, le otorgan los mimbres formativos necesarios para realizar su primer largometraje en 1942, *El hombre que se quiso matar*, como integrante de la nómina de profesionales de la productora valenciana CIFESA. A partir de aquí inicia una prometedora carrera de más de cuarenta años filmando un cine de base eminentemente literaria y popular, pero que fue transcurriendo por distintas etapas. Si durante los cuarenta Gil filma un cine de *qualité* y de raíces literarias, los años cincuenta están marcados por su asociación con el guionista y productor Vicente Escrivá, con quien realiza un conjunto de películas donde alcanza su madurez como cineasta. Su entrada en la producción a partir de 1957 con la creación de la empresa Coral Producciones Cinematográficas le lleva a filmar un cine de raigambre popular, atento a los gustos del público que, junto a su posterior relación con la *major* Paramount, que distribuye la mayoría de sus filmes de este período, le supone cierto descrédito entre las nuevas generaciones de críticos, atentos a las emergentes escuelas cinematográficas. Solo su vuelta a la literatura clásica a principios de los setenta supondrá cierta esperanza en la recuperación crítica del cineasta.

Su decidida postura católica y conservadora y su adscripción a los postulados franquistas, que se mantuvieron firmes aun con el advenimiento de la democracia, como demuestran sus adaptaciones de las novelas de Fernando Vizcaíno Casas, le han ido relegando en su consideración crítica por las actuales generaciones. Vista la casi absoluta falta de publicaciones que estudien en profundidad la obra de Rafael Gil, esta investigación se ha dirigido a realizar su estudio analítico a partir de la documentación de su archivo privado y de las distintas fuentes orales y escritas, muchas de ellas inéditas, a que hemos tenido acceso, con el objeto de valorar la contribución del cineasta a la consolidación de un cine español que, durante la posguerra, tuvo que superar serios obstáculos para su pervivencia. El examen de su filmografía, de sus escritos y del contexto sociopolítico a la luz de la documentación de su archivo, otorga nuevas claves y renovado interés a su cine.



## Abstract

Rafael Gil was one of our more distinguished filmmakers during the Francoist dictatorship. He has been keen on films since he was a teenager, his work as cinematographic critic, founder of one of the most important cinema clubs during the Second Republic and documentary maker in Spanish Civil War, given him necessary training to film in 1942 his first movie, *El hombre que se quiso matar*, as member of the payroll of the Valencian company CIFESA. From here he starts a promising career of more than forty years filming a cinema eminently literary and popular, but that was going through different stages. If during the forties Gil films a *qualité* and literary roots' cinema, the fifties are marked by his association with the screenwriter and producer Vicente Escrivá, with whom he makes a film set where he reaches maturity as a filmmaker. His entrance into the production in 1957 with the creation of the company Coral Producciones Cinematográficas takes to him to film a popular roots' cinema that, along with his later relationship with major Paramount, that distributes the majority of this period's films, implies a certain discredit among the new generations of critics, attentive to the emerging cinematographic schools. Only his return to the classic literatura in the early seventies will suppose some hope in the critical recovery of the filmmaker.

His resolute Catholic and conservative position and his adherence to Franco's postulates, which remained firm even with the democracy's arrival, as shown by his adaptations of Fernando Vizcaíno Casas' novels, have been relegated to critical consideration by the present generations. Given the almost complete lack of publications that study in depth Rafael Gil's work. This research has been directed to carry out its analytical study from the documentation of its private archive and the different oral and written sources, many of them unpublished, to which we have had access, in order to appreciate the contribution of the filmmaker to the consolidation of a Spanish cinema that, during the postwar period, had to overcome serious obstacles for its survival. The exam of his filmography, his writings and the sociopolitical context, in light of his archive's documentation, gives new keys and renewed interest to his cinema.





# Índice

<b>I. INTRODUCCIÓN .....</b>	<b>1</b>
<b>II. OBJETO Y MÉTODO DE ESTUDIO .....</b>	<b>5</b>
<b>II. 1. Estado de la cuestión .....</b>	<b>5</b>
<b>II. 2. Objetivos e hipótesis de partida.....</b>	<b>15</b>
<b>II. 3. Metodología y fuentes.....</b>	<b>18</b>
<b>III. EL DESCUBRIMIENTO DE UNA PASIÓN: EL CINE.....</b>	<b>23</b>
<b>III. 1. Primeras inquietudes de un joven Gil .....</b>	<b>23</b>
<b>III. 2. El Grupo de Escritores Cinematográficos Independientes .....</b>	<b>26</b>
<b>III. 3. Rafael Gil, escritor cinematográfico.....</b>	<b>31</b>
<b>III. 4. Gil, documentalista en la Guerra Civil. Nuevos tiempos para el cineasta</b>	<b>36</b>
<b>III. 5. Formándose en la ficción: sus guiones para otros directores.....</b>	<b>41</b>
<b>III. 6. La reconstrucción de España a través del documental. Los documentales de posguerra de Rafael Gil.....</b>	<b>46</b>
III. 6.1. Forjando un cineasta. Rafael Gil y el documental poético.....	46
III. 6.1.1. <i>Luz de Levante</i> (1940) .....	50
III. 6.1.2. <i>Feria en Sevilla</i> (1940) y <i>Luna gitana</i> (1940).....	51
III. 6.2. El políptico canario (1941): <i>Islas de Tenerife, Islas de Gran Canaria, Fiesta canaria y Tierra canaria</i> .....	53
III. 6.3. Corolario tardío del cine de no ficción de Rafael Gil .....	56
<b>IV. Y EL CINE MARCHA... LOS AÑOS DORADOS DE RAFAEL GIL.....</b>	<b>61</b>
<b>IV. 1. Un madrileño en el Star System de CIFESA. ....</b>	<b>61</b>
IV. 1.1. <i>El hombre que se quiso matar</i> (1942).....	61
IV. 1.2. <i>Viaje sin destino</i> (1942) .....	66
IV. 1.3. <i>Huella de luz</i> (1943).....	70
IV. 1.4. <i>Eloísa está debajo de un almendro</i> (1943) .....	77
IV. 1.5. <i>El clavo</i> (1944).....	88
IV. 1.6. <i>El fantasma y Doña Juanita</i> (1945) .....	96
IV.1.6.1. Ficciones y realidades en la España provinciana de la posguerra.....	98
IV. 1.7. <i>Don Quijote de la Mancha</i> (1947) .....	104
<b>IV. 2. En defensa del cine español. Entre CIFESA y Suevia: <i>Lecciones de buen amor</i> (1944) y <i>Tierra sedienta</i> (1945) .....</b>	<b>113</b>
IV. 2.1. En defensa del cine español. ....	113
IV. 2.2. Entre CIFESA y Suevia: <i>Lecciones de buen amor</i> (1944) y <i>Tierra sedienta</i> (1945) .....	117
IV. 2.2.1. <i>Lecciones de buen amor</i> (1944) .....	117
IV. 2.2.2. <i>Tierra sedienta</i> (1945).....	122
<b>IV. 3. Los años de Gil en Suevia Films y la relación con el productor Cesáreo González.....</b>	<b>129</b>
IV. 3.1. <i>La pródiga</i> (1946) .....	129

IV. 3.1.1. Gestación del proyecto. Consideraciones de la censura y críticas ...	129
IV. 3.1.2. De la novela al cine: concomitancias y divergencias .....	133
IV. 3.1.3. La funcionalidad narrativa de la fotografía .....	137
IV. 3.1.4. Influencia de la pintura de Friedrich en el concepto del paisaje de <i>La pródiga</i> .....	139
IV. 3. 2. <i>Reina Santa</i> (1947) .....	141
IV. 3.3. <i>La fe</i> (1947).....	150
IV. 3.4. <i>La calle sin sol</i> (1948).....	158
IV. 3.4.1. Del relato policiaco a la crónica social.....	163
IV. 3.5. <i>Aventuras de Juan Lucas</i> (1949).....	165
IV. 3.5.1. Reafirmación de la Patria Española ante las injerencias foráneas como base de <i>Aventuras de Juan Lucas</i> .....	168
IV. 3. 6. El tríptico con la diva del cine mexicano María Félix .....	174
IV. 3.6.1. <i>Mare Nostrum</i> (1948).....	174
IV. 3.6.1.1. Hacia una confirmación de la neutralidad española en el contexto internacional .....	179
IV. 3.6.2. <i>Una mujer cualquiera</i> (1949).....	185
IV. 3.6.2.1. Un <i>rara avis</i> en el cine español de los cuarenta .....	185
IV. 3.6.2.2. El <i>fatum</i> y la inmoralidad como sustrato del relato fílmico .....	189
IV. 3.6.3. <i>La noche del sábado</i> (1950) .....	192
IV. 3. 7. El fin de una época: <i>Teatro Apolo</i> (1950).....	196
IV. 3. 7.1. Nostalgia del pasado a través de un teatro mítico. ....	200
<b>V. EL CINE DE COMPROMISO: LA RELACIÓN DE RAFAEL GIL CON VICENTE ESCRIVÁ Y ASPA FILMS (1951-1957) .....</b>	<b>205</b>
<b>V. 1. Trabajando para Rafael Durán: <i>El gran galeoto</i> (1951) .....</b>	<b>205</b>
V. 1.1. ¿Teatro filmado o filme teatral? .....	209
<b>V.2. Cine religioso, social y político: las ideas de Gil a través de su obra.....</b>	<b>215</b>
V.2.1. <i>La Señora de Fátima</i> (1951) .....	215
V.2.2. <i>De Madrid al cielo</i> (1952).....	222
V.2.3. <i>Sor Intrépida</i> (1952).....	226
V.2.4. <i>La guerra de Dios</i> (1953).....	228
V.2.4.1. La religión como respuesta a los conflictos sociales .....	234
V.2.5. <i>El beso de Judas</i> (1954) .....	237
V.2.6. El díptico anticomunista de Rafael Gil: <i>Murió hace quince años</i> (1954) y <i>El canto del gallo</i> (1955) .....	243
V.2.6.1. Recrudescimiento del anticomunismo español como fruto del acercamiento a los Estados Unidos: aproximación a sus manifestaciones en la cultura occidental y española.....	243
V.2.6.2. <i>Murió hace quince años</i> (1954).....	246
V.2.6.3. <i>El canto del gallo</i> (1955) .....	251
V.2.6.3.1. Rasgos estilísticos y formales del filme. Estética y simbolismo .	255
V.2.6.3.2. Polémica en el Festival de Venecia .....	258
V.2.7. <i>La otra vida del capitán Contreras</i> (1955) .....	262
V.2.8. <i>La gran mentira</i> (1956) .....	266
V.2.9. Un proyecto fallido: <i>El Cid</i> .....	271
V.2.10. <i>Un traje blanco</i> (1956) .....	273
V.2.11. <i>Camarote de lujo</i> (1957) .....	277

<b>VI. RAFAEL GIL PRODUCTOR. UNA MIRADA AL CINE POPULAR.....</b>	<b>283</b>
<b>VI.1. ¡Viva lo imposible! y Siega verde: Cine con mayúsculas .....</b>	<b>283</b>
VI.1.1. <i>¡Viva lo imposible!</i> (1958) .....	283
VI.1.2. <i>Siega verde</i> (1960) .....	286
VI.1.2.1. Una historia de amor en el Pirineo catalán: el valor de la tierra y la tradición .....	291
<b>VI.2. Rafael Gil y la Fiesta Nacional .....</b>	<b>294</b>
VI.2.1. <i>El Litri y su sombra</i> (1959) .....	297
VI.2.2. <i>Chantaje a un torero</i> (1963) .....	300
VI.2.3. <i>Currito de la Cruz</i> (1965) .....	303
VI.2.4. <i>Sangre en el ruedo</i> (1968).....	307
VI.2.5. <i>El relicario</i> (1970) .....	311
<b>VI.3. Saritísima .....</b>	<b>316</b>
VI.3.1. <i>La reina del Chantecler</i> (1962).....	316
VI.3.2. <i>Samba</i> (1965) .....	321
<b>VI.4. Luces y sombras en el cine de Rafael Gil: el folklore, la comedia ligera y su trabajo con personajes populares.....</b>	<b>325</b>
VI.4.1. <i>La casa de la Troya</i> (1959) .....	325
VI.4.2. <i>Cariño mío</i> (1961).....	328
VI.4.3. <i>Rogelia</i> (1962) .....	336
VI.4.4. <i>Tú y yo somos tres</i> (1962) .....	342
VI.4.5. <i>La vida nueva de Pedrito Andía</i> (1965).....	346
VI.4.6. <i>¡Es mi hombre!</i> (1966).....	350
VI.4.7. <i>Camino del Rocío</i> (1966) .....	352
VI.4.8. <i>La mujer de otro</i> (1967).....	354
VI.4.9. <i>Verde doncella</i> (1968).....	363
VI.4.10. <i>El marino de los puños de oro</i> (1968) .....	371
VI.4.11. <i>Un adulterio decente</i> (1969) .....	375
VI.4.11.1. Un tema espinoso en el marco del aperturismo.....	377
<b>VI.5. Recuerdos y añoranzas .....</b>	<b>380</b>
VI.5.1. <i>El hombre que se quiso matar</i> (1970).....	380
VI.5.2. <i>El sobre verde</i> (1971).....	384
<b>VII. ENTRE EL PASADO Y EL PRESENTE: DE LA LITERATURA CULTA A SU APROXIMACIÓN A LA SOCIEDAD ESPAÑOLA.....</b>	<b>389</b>
<b>VII.1. Las adaptaciones de Gil de los clásicos literarios en los setenta: un retorno a sus orígenes .....</b>	<b>389</b>
VII.1.1. <i>Nada menos que todo un hombre</i> (1971).....	391
VII.1.2. <i>La duda</i> (1972) .....	397
VII.1.3. <i>La guerrilla</i> (1973) .....	404
VII.1.4. <i>El mejor alcalde, el rey</i> (1973).....	408
<b>VII.2. Rafael Gil y la Legión .....</b>	<b>412</b>
VII.2.1. <i>Novios de la muerte</i> (1974) .....	413
VII.2.2. <i>A la Legión le gustan las mujeres... (y a las mujeres les gusta la Legión)</i> (1976) .....	418
<b>VII.3. La sociedad española de los setenta según Gil .....</b>	<b>419</b>
VII.3.1. <i>Olvida los tambores</i> (1975) .....	420

VII.3.2. <i>Los buenos días perdidos</i> (1975).....	423
VII.3.3. <i>Dos hombres, y en medio, dos mujeres</i> (1977).....	426
<b>VIII. LAS ADAPTACIONES DE OBRAS DE FERNANDO VIZCAÍNO CASAS.</b>	
<b>MORDAD ESCEPTICISMO EN UNA ÉPOCA DE CAMBIOS .....</b>	<b>429</b>
<b>VIII.1. Introducción: El ala derecha del cine de la Transición .....</b>	<b>429</b>
<b>VIII.2. Gil y las adaptaciones de las obras de Vizcaíno Casas.....</b>	<b>431</b>
VIII.2.1. <i>La boda del señor cura</i> (1979).....	434
VIII.2.2. ... <i>Y al tercer año, resucitó</i> (1980).....	439
VIII.2.3. <i>Hijos de papá</i> (1980).....	440
VIII.2.4. <i>De camisa vieja a chaqueta nueva</i> (1982) .....	443
VIII.2.5. <i>Las autosuyas</i> (1983) .....	446
VIII.2.6. <i>Las alegres chicas de Colsada</i> (1983) .....	449
VIII.2.7. Coda a una vida de cine.....	451
<b>IX. CONCLUSIONES.....</b>	<b>455</b>
<b>X. BIBLIOGRAFÍA .....</b>	<b>461</b>
X.1. Monografías.....	461
X.2. Revistas consultadas .....	469
<b>ANEXOS .....</b>	<b>471</b>
<b>I. Filmografía.....</b>	<b>473</b>
<b>I. 1. Ayudante de dirección.....</b>	<b>473</b>
<b>I. 2. Guionista y/o adaptador .....</b>	<b>474</b>
<b>I. 3. Director .....</b>	<b>475</b>
Cortometrajes .....	475
Largometrajes .....	478
<b>I. 4. Productor para otros directores (incluidas las coproducciones) .....</b>	<b>499</b>
I.4.1. Coral Producciones Cinematográficas .....	499
I.4.2. Azor Films (Filmografía desde que Rafael Gil fue nombrado administrador único de la empresa) .....	501
<b>II. Rafael Gil productor: Coral Producciones Cinematográficas y Azor Films</b>	<b>505</b>
<b>III. Secuencia fotográfica del primer corto de Rafael Gil, <i>Cinco minutos de españolada</i> (desaparecido).....</b>	<b>515</b>
<b>IV. Taquilla y número de espectadores de las películas producidas y/o dirigidas por Rafael Gil .....</b>	<b>519</b>

## I. INTRODUCCIÓN

El estudio de las grandes obras y de los grandes maestros de la Historia del Cine no deja de ser harto curioso. En función del momento en que tenga lugar la teorización nos encontraremos con unos nombres y unos títulos que coparían las páginas de una hipotética Enciclopedia Cinematográfica, pero que, sorprendentemente, de una generación a otra, ven desaparecer sus méritos del imaginario popular y crítico. También es frecuente lo contrario: películas y directores que sufren una revisión que les sitúa en una mejor posición crítica de la que gozaban antaño. Una cierta mirada a lo comentado nos ofrece multitud de ejemplos: filmes como la mayoría de los *westerns* de Sergio Leone están categorizados en la actualidad como obras maestras y nadie discute la calificación de genio al director italiano. Personajes de la talla de Howard Hawks o Alfred Hitchcock vieron pasar, de la noche a la mañana, su *status* de directores populares a cineastas míticos por mor de una defensa a ultranza de los teóricos de *Cahiers du Cinéma*. Es indudable que en Estados Unidos, aun habiendo existido la censura o persecuciones a profesionales sospechosos de comunismo, el paso del tiempo ha situado debidamente a cada uno de ellos en su lugar, por encima de cualquier consideración política. Véanse, así, Elia Kazan, Cecil B. de Mille, John Ford, el mismo Hawks... o todos aquellos que abogaban por un cine de entretenimiento, con facturas artísticas sólidas. En el cine español, por su parte, filmes como *El pisito* (1958) y *El cochecito* (1960), ambos de Marco Ferreri, que no recibieron de manos de la Administración cinematográfica la máxima calificación, son considerados hoy iconos del cine español de raíces sociales que, a cuentagotas, se había ido gestando durante la década de los cincuenta y que anticiparía el nacimiento del inminente Nuevo Cine Español, como movimiento heterodoxo que auspiciaría la Dirección General de Cinematografía desde la llegada de José María García Escudero a su máximo puesto, en lo que sería su segundo e influyente mandato.

La importancia del crítico o teórico cinematográfico que realza los valores de determinadas obras y, por ende, de los profesionales que las crean, está fuera de toda duda. Gracias a sus concienzudos estudios, muchos cinéfilos hemos podido descubrir, disfrutar y valorar las grandes películas de Bergman, Bresson, Lumet, Rossellini, Kurosawa, Fassbinder, Haneke, Buñuel... No obstante, la rehabilitación de ciertos cineastas y sus obras ha llevado consigo, como una externalidad no deseable, la relegación, la repudia y el olvido de aquellos de los que, durante su carrera, se esperaba

con expectación su próximo filme. Un caso manifiestamente injusto ha sido el de Henri-Georges Clouzot, el firmante de obras maestras como *El cuervo* (*Le corbeau*, 1943), *El salario del miedo* (*Le salaire de la peur*, 1953) o *Las diabólicas* (*Les diaboliques*, 1955). Su pasividad y, en cierta medida, colaboración con las fuerzas de ocupación nazis durante el período 1940-1944 le valdría años más tarde la repulsa de los críticos de *Cahiers du Cinéma*, con lo que iría sufriendo una situación de desprestigio personal que afectó a la valoración de su obra (y cuya reivindicación es urgente).

En similar situación se halla el caso del director español Rafael Gil. Considerado durante las dos primeras décadas del Régimen Franquista como uno de sus cineastas más sólidos y prestigiosos, fue cayendo, a partir de los años sesenta, en un estado de postergación crítica que se ha ido extendiendo hasta tiempos recientes, hasta ser considerado como un buen artesano al servicio de temas literarios o del cine más comercial. Con ánimo de desentrañar las claves de los cambios que han propiciado esta nueva apreciación crítica hemos realizado una minuciosa investigación que ha desembocado en la presente Tesis Doctoral.

El trabajo está formado por nueve capítulos, otro dedicado a las referencias bibliográficas y cuatro anexos. Los capítulos I y II desarrollan aspectos introductorios de la Tesis Doctoral y analizan el objeto de estudio tratado, su pertinencia y la metodología y fuentes utilizadas para el análisis.

El capítulo III abarca el fecundo período anterior a la dirección de su primer largometraje: las primeras inquietudes cinéfilas que surgieron en su juventud; su carrera como escritor cinematográfico en los más diversos medios escritos y la fundación de un prestigioso cine-club, el G.E.C.I., en 1936. El estallido de la Guerra Civil Española le sitúa en zona republicana, pero gracias a la intervención de Antonio del Amo puede salvar la vida y le permite entrar a trabajar como documentalista de guerra en la retaguardia durante casi todo el conflicto. La victoria de Franco supone el advenimiento de una larga Dictadura en la que Rafael Gil realizará el grueso de su producción y sus trabajos más prestigiosos. Comienza como ayudante de dirección y escribiendo guiones para, entre otros, Eusebio Fernández Ardavín, su mentor cinematográfico. El capítulo termina con el análisis de su faceta como documentalista y director de cortometrajes con el que finaliza su período de formación.

El capítulo IV comprende la década de los cuarenta y es, sin duda, su período más notable. Desde sus trabajos para CIFESA donde alcanza su reputación casi desde el primer título dirigido para la empresa valenciana, *El hombre que se quiso matar* (1942),

pero que vería su consolidación con *Huella de luz* (1943) y *El clavo* (1944). Su ascendente prestigio es el motivo de que el productor gallego Cesáreo González se haga con sus servicios con ánimo de apuntalar su posición en el panorama cinematográfico español y que le llevará a Gil a dirigir relevantes películas como *La calle sin sol* (1948) o *Una mujer cualquiera* (1949). Su trabajo para las dos grandes productoras españolas de la época no sería óbice, sin embargo, para que Gil dirigiera dos aceptables largometrajes para otras empresas de mayor empaque.

El capítulo V aborda, en esencia, toda la etapa que Rafael Gil pasó al lado del guionista y productor valenciano Vicente Escrivá, de cuya colaboración saldrían algunos de los títulos más importantes del cine religioso y anticomunista de la década de los cincuenta. Comenzando con el clamoroso éxito que supuso *La Virgen de Fátima* (1951), en estos años Gil filma estimables películas de notable factura técnica y artística que le sitúan en la cúspide de los directores españoles, que culmina con dos títulos clave como *La guerra de Dios* (1953) y *Murió hace quince años* (1954). Películas que, aparte de concederle prestigio, le proveían de premios nacionales e internacionales.

El capítulo VI desarrolla un período de abundante producción desde la creación de su empresa productora Coral Producciones Cinematográficas en 1957. Una etapa de su filmografía que se caracteriza por constantes altibajos por la búsqueda de pretensiones comerciales en su cine por encima de las meramente artísticas, lo que le llevó a filmar películas con Sara Montiel, Pedro Carrasco o El Cordobés y a adaptar novelas coetáneas, al tiempo que convertía en deslumbrantes éxitos las actualizaciones de los folletines de Alejandro Pérez Lugín. Aun siendo la etapa menos interesante de su carrera, aún fue capaz de rodar películas de la talla de *¡Viva lo imposible!* (1958) o *Siega verde* (1960) en el inicio de su carrera productora que hicieron concebir esperanzas de un Gil en pos del tipo de cine que caracterizó sus comienzos en CIFESA y Suevia Films; esperanzas que fueron eclipsadas durante muchos años por esa búsqueda intensa por la comercialidad de sus títulos y las necesidades de exhibición impuestas por las potentes distribuidoras, en especial Paramount, que aseguraban la proyección de las películas de Gil.

El capítulo VII analiza la vuelta de Gil a los clásicos de la literatura española. La flexibilidad de la censura y la aspiración de realizar un cine de *qualité* llevaron a muchos de nuestros cineastas a adaptar diversas obras de prestigiosos escritores españoles en los primeros años de los setenta. Rafael Gil fue uno de los directores que se acogió a esta nueva ola, debido fundamentalmente a su pasión por la literatura y a su



intención de volver a sus raíces como director, después de unos años dedicados a un cine más comercial en los que había perdido el favor de la crítica. De esta forma, de 1971 a 1974 dirige cuatro películas en las que dejará constancia de sus auténticas inquietudes como cineasta. El fracaso en taquilla de *El mejor alcalde, el rey* le lleva a cambiar de tercio e interesarse por las crónicas de su tiempo, por los temas que Gil entendía más actuales, desde su acercamiento a un tema que le apasionaba, la Legión, hasta la particular disección de su entorno social. En este sentido, la década de los setenta resulta más interesante que la precedente porque nos descubre más de la personalidad cinematográfica de Gil que la mayoría de sus películas de los sesenta.

El capítulo VIII detalla la última parte de su filmografía, asociada a las adaptaciones del escritor Fernando Vizcaíno Casas, en la que, con un poso nostálgico y escéptico ante los cambios sociopolíticos que van acaeciendo tras el final del Franquismo, se integran un conjunto de películas caracterizadas por su mordacidad, sarcasmo y talante reaccionario, que se erigen en reducto cada vez más aislado entre el maremágnum de producciones cinematográficas de signo opuesto.

El capítulo IX constituye el apartado de conclusiones, que especifican si se cumplen o no las hipótesis planteadas y si se han cubierto los objetivos marcados en el origen de la investigación.

Tras las referencias bibliográficas, se añaden una serie de anexos para completar la visión de conjunto de la obra del director madrileño, como son un apartado dedicado a las producciones de Coral y Azor Films, desde que fue nombrado administrador único en 1975, para otros cineastas; la filmografía completa de Gil como documentalista, ayudante de dirección, guionista, director y productor; una serie fotográfica del primer corto de ficción que filmó, *Cinco minutos de españolada* (1935), actualmente perdido; y las estadísticas de recaudación y espectadores de sus filmes desde que se implantó el control de taquilla en 1965 (por tener, dentro de su imperfección, una aproximación exacta del recorrido comercial de sus producciones).

## II. OBJETO Y MÉTODO DE ESTUDIO

### II. 1. Estado de la cuestión

El final de la Guerra Civil Española y la consolidación en España del Régimen del General Francisco Franco supuso un cambio dramático en todos los aspectos de la vida de los españoles. En lo que nos ocupa, la parcial destrucción del entramado industrial cinematográfico llevó consigo la necesidad de su reconstrucción; y no solo eso: la huida de muchos de los profesionales de nuestro cine por su afiliación o simpatías hacia la República y la severa represión de otros, que estuvieron muchos años, en el mejor de los casos, sin poder ejercer su profesión fueron factores que determinaron la debilidad inicial de una industria, para cuyo fortalecimiento era necesario que todos los elementos coadyuvaran en cerrada conjunción. En un sistema sin fisuras, la crítica cinematográfica se polarizó en torno a revistas oficialistas como *Primer Plano*, *Radiocinema* o la barcelonesa *Imágenes* para enaltecere el cine español y asegurar su triunfo perpetuo. Sin embargo, la llegada de nuevos aires a la crítica cinematográfica gracias a la irrupción en 1953 de *Objetivo*, de tendencia izquierdista –cuya trayectoria sería breve, por mor del revuelo producido por las célebres Conversaciones de Salamanca (1955), hacia las que la revista mostró una posición favorable, que a la postre desembocaría en su cierre–, y las posteriores *Film Ideal*, surgida en 1956, y *Nuestro Cine*, cuyo primer número es de julio de 1961, fueron arrinconando paulatinamente el cine denominado *oficialista* y apoyando hasta el éxtasis el cine de importación que nos llegaba desde el resto de Europa y el otro lado del Atlántico –y en el caso de *Nuestro Cine*, el Nuevo Cine Español–, cada una en función de su tendencia.

Al cine de esos años se le estigmatizó por su débil base social, olvidando que no había forma de filmar otro tipo de cine que no fuera el dirigido, auspiciado o recomendado por la Administración franquista, so pena de no pasar el corte inicial –o ser mutilado después por las implacables tijeras censoras–; si el cine solo se nutriera de contenido social, se le negaría el interés a aquellas dignísimas historias de evasión, distracción, espectáculo... ¿Y qué no es el cine sino arte y espectáculo? Y cuando el espectáculo es arte, ¿acaso debemos negarle su condición, su mérito? El cine de género (comedia, *western*, terror, suspense) que usualmente se realizaba en Hollywood –donde no olvidemos que también existía un cierto reparo a historias que destaparan las miserias de una sociedad en unos tiempos difíciles como fueron los de la posguerra;

véase, si no, la sensación que produjo un filme como *Los mejores años de nuestra vida* (*The best years of our lives*, William Wyler, 1946)– nos ha dejado innumerables hitos y resulta indiscutible su maestría y actualidad. Entonces, se plantea una cuestión más: ¿Por qué lo que vale para una cinematografía se le niega a otra?

El auge de un tipo de crítica más disidente, menos complaciente con un cine carente de compromiso social en su sentido más estricto, ha conocido fortuna hasta nuestros días, erigiéndose pues en la auténtica vara de medir de la consideración artística de un filme. El advenimiento de la democracia ha llevado a poner en práctica la pretensión de hacer tabla rasa de la mayoría de cineastas que hacían un *cine de escaso compromiso social*, aun siendo de irreprochable factura técnica, con soberbias interpretaciones e interesantes historias. Hasta finales del siglo XX se había extendido la opinión de que la Historia del Cine Español empezaba con *Surcos* (José Antonio Nieves Conde, 1950) y *Esa pareja feliz* (Luis García Berlanga y Juan Antonio Bardem, 1951) y con escasos puntos de interés en los años cincuenta. De la etapa franquista, además de Bardem y Berlanga, solo el Nuevo Cine Español y la Escuela de Barcelona en los años sesenta, con inquietos cineastas que pugnaban por poner en práctica sus enfoques fílmicos, Carlos Saura (profesor en la Escuela Oficial de Cine de muchos de esos jóvenes), Buñuel o cineastas que empezaron como críticos, ejemplificados en Víctor Erice, parecen ser el único objeto de análisis riguroso por parte de sesudos estudiosos. Ello ha supuesto, en consecuencia, un acusado retroceso de la valoración del tipo de cine auspiciado por el franquismo, que ha sido etiquetado, por lo general, de cine mediocre y sus creadores calificados como simples artesanos al servicio del mensaje propagandístico caro al Régimen. La regresión ha sido más evidente en el cine rodado en la posguerra más inmediata, la correspondiente a los años cuarenta, hasta el punto de denostar la práctica totalidad de lo filmado en aquel período. Fernando Fernán-Gómez ya lo constataba en la serie documental creada por Diego Galán para TVE *Queridos cómicos*, al subrayar que el cine que se producía en España en los años cuarenta era «muy malo»<sup>1</sup>. Resulta, asimismo, paradigmática la apreciación que se tenía desde las páginas de *Nuestro Cine* acerca de esta época. En una relación de películas que señaló Santiago San Miguel y que debían conformar una historia del cine español hasta 1962, no hay ninguna comprendida en el primer decenio posbélico, pasando de *La verbena de*

---

<sup>1</sup> *Queridos cómicos* fue una serie creada por Diego Galán y emitida en TVE durante los años 1992 y 1993. En ella, Galán entrevistaba y homenajeara a cómicos nacionales como el citado Fernán-Gómez, Francisco Rabal, Alberto Closas, Aurora Bautista o José Luis López Vázquez, entre otros muchos.

*la paloma* (Benito Perojo, 1935), *Morena Clara* (Florián Rey, 1936), *La señorita de Trevélez* (Edgar Neville, 1936), *Las Hurdes (Tierra sin pan)* (Luis Buñuel, 1936) y los cortometrajes de Carlos Velo hasta *Surcos*:

Films anteriores, como *Huella de luz* (1943) y *El fantasma y doña Juanita* (1945), de Rafael Gil, *El escándalo* (1945)<sup>2</sup> y *El destino se disculpa* (1945), de Sáenz de Heredia, no soportan el paso del tiempo. Son films que intentan y, en cierto modo, logran ser populares en su momento, pero desprovistos siempre de las bases de realismo que hacían importantes los de Florián Rey<sup>3</sup>.

Vistas así las cosas, se comprenden las dificultades para recuperar la estimación crítica y artística de la obra fílmica de los directores españoles –que, en vida y en determinados momentos de su carrera profesional, gozaron de gran reconocimiento–. No obstante lo anterior, hay que valorar en la medida exacta los esfuerzos y tímidos avances que se están produciendo para reubicar a estos cineastas entre las páginas de nuestra Historia del Cine y dar luz al anonimato y ostracismo en el que han sido ¿injustamente? colocados.

De manera paulatina, los directores españoles más renombrados comienzan a gozar de monografías, ya divulgativas, ya científicas, que les van posicionando críticamente en nuestro imaginario y en la memoria colectiva. Sin embargo, el carácter interesado, parcial y escasamente analítico de algunas de estas publicaciones supone más bien una rémora al biografiado, que queda de esta forma como reliquia de tiempos pretéritos, parte de un cine que visto hoy invita a la sonrisa o al desprecio, sin detenerse en sus supuestos valores cinematográficos. Sería prolijo y absurdo efectuar una relación de estas obras de divulgación; detengámonos, pues, en aquellos cineastas que cuentan con un estudio minucioso de su filmografía y que son ejemplo de ese interés por revalorizar su legado. De entre ellos, Carlos Serrano de Osma, Edgar Neville y José Luis Sáenz de Heredia son los que cuentan con una bibliografía más amplia e interesante; otros, como Antonio Román, José María Forqué, Luis Lucia, Ramón Torrado o Luis Marquina han sido objeto de monografías más o menos desarrolladas, algunas de ellas muy partidistas, incompletas y, en algunos casos, indignas del personaje. Solo la reciente publicación de estudios sobre Manuel Mur Oti y Juan de Orduña –que toman como base tesis doctorales– tienen un componente analítico y

---

<sup>2</sup> Error del crítico: la película es de 1943.

<sup>3</sup> *Nuestro Cine*, nº 15, diciembre de 1962.

riguroso que los hacen dignos de mención. A ellos habría que añadir directores como Pedro Lazaga, Arturo Ruiz Castillo o Jerónimo Mihura que esperan aún la investigación del conjunto de su obra.

En lo que concierne al objeto de nuestra tesis doctoral, la obra del director madrileño Rafael Gil (1913-1986), la bibliografía en torno a su figura es muy escasa, la mayor parte de ella intencionadamente parcial: solo la laudatoria monografía pergeñada por Fernando Alonso Barahona, *Rafael Gil: director de cine* –realizada con motivo de la exposición que sobre su vida y obra tuvo lugar en 1997 en el Centro Cultural Conde Duque de Madrid– tiene pretensión de globalidad, si bien adolece de un inexistente sentido crítico, rigurosidad y análisis formal, aunque pueda resultar entendible por hallarse en el marco de una muestra recordatoria y reivindicativa de la importancia del cineasta. En cierta forma, esta publicación ha seguido en el tiempo la estela de la crítica oficialista que el régimen franquista potenciaba, desde que se promulgó la Ley de Prensa de 22 de abril de 1938, vigente casi veintiocho años hasta su derogación por la Ley 14/1966, de 18 de marzo de Prensa e Imprenta. La primera ley, publicada en plena Guerra Civil para los territorios ocupados por las tropas franquistas y que debía tener carácter de provisionalidad, señalaba que la crítica debía coadyuvar al engrandecimiento del país y, en lo que concierne al cine español, los críticos, con sus análisis y valoraciones, debían ayudar a consolidar y ensalzar nuestra cinematografía (una de las frases más utilizadas en muchas de las críticas cinematográficas durante el primer franquismo fue «un triunfo del cine español»). Por ello, y viendo en Gil el adalid de un cine de calidad, revistas especializadas como *Primer Plano*, *Radiocinema* o *Cámara*, y periódicos como *ABC* o *La Vanguardia (Española)*<sup>4</sup> le tributaron frecuentes agasajos, minimizando sus errores o defectos. Esta situación iría revirtiendo con la consolidación del régimen y la apertura (o al menos el relajamiento) a nuevas ideas que, en el ámbito cinematográfico, vinieron de la mano de las mencionadas *Objetivo* y, años más tarde, *Nuestro cine* y, en mucha menor medida, *Film Ideal*, que, abriendo su campo de análisis a los nuevos cineastas, con la consolidación del Nuevo Cine Español de los años sesenta (también cine dirigido, no lo olvidemos), y a directores europeos y norteamericanos, comenzaron a desprestigiar el cine de la *vieja guardia* hasta el punto ya no solo de vilipendiarlo, sino, casi peor, de hacer mutis por el foro. Para Pérez Bowie, la

---

<sup>4</sup> En la Tesis Doctoral, usaremos *La Vanguardia Española* (nombre oficial desde el final de la Guerra Civil hasta el 16 de agosto de 1978) o *La Vanguardia* en función del año de la crítica, comentario o entrevista correspondiente.

explicación de la escasa atención a las películas de estos años es que «parece existir la conciencia de que se trata de productos exclusivamente consumísticos y no se entra a partir de ellos en ninguna consideración de tipo ideológico» (2013: 41). Fiel reflejo de esta situación es la opinión de César Fontenla al recalcar, en su revisión de las películas de 1961, de las que solo destacaba *Plácido* (Luis García Berlanga, 1961), *A las cinco de la tarde* (Juan Antonio Bardem, 1961) y *El cochecito*, que los films de Rafael Gil no podían tomarse ya en consideración<sup>5</sup>.

También es curiosa una encuesta que *Film Ideal* realizó en 1966, con ocasión del décimo aniversario de la creación de la revista y en unos números dedicados al cine español, en la que se instó a veinticinco críticos, algunos tan importantes como Félix Martialay, José María Latorre, Fernando Méndez-Leite o José Luis Guarnier, a que señalaran las diez mejores películas españolas estrenadas en Madrid desde 1956 y solo uno de ellos, Javier Maqua, nombró una película de Rafael Gil, *El beso de Judas* (¿de 1954!), haciendo caso omiso de otras como *Un traje blanco*, *¡Viva lo imposible!* o *Siega verde*.

La crítica oficialista, empero, seguía tributando por sistema agasajos a ese Gil alejado de las esperanzas que desprendía en los inicios de su carrera; una carrera que a partir de su acceso en 1957 a las tareas de producción se caracteriza por sus claros altibajos y que no hace sino tener el efecto contrario al pretendido por ese sector de la crítica: dotar de un carácter uniforme y homogéneo a su obra que no lleva sino a desprestigiar aún más de cara a las nuevas generaciones a un cineasta en horas bajas, y obviar, de esta manera, las virtudes o el interés que puedan tener cierto número de producciones de esta etapa, que han sido y siguen siendo analizadas con el mismo rasero. En esa línea se inscribe la conocida obra, no por prestigiosa y rigurosa, de Fernando Méndez Leite *Historia del cine español* (1965), donde las loas a la obra de Gil hasta 1961 son constantes e intercambiables entre sí.

El advenimiento de la democracia, que fue consolidándose en el tiempo con una Transición no exenta de arduas dificultades, coincidió con los últimos años de carrera de Rafael Gil, no por ello menos productivos, y que se extendieron hasta el primer gobierno socialista de Felipe González, triunfante en las elecciones de 28 de octubre de 1982. Excepción hecha de sus incondicionales, el halago de tiempos pretéritos había

---

<sup>5</sup> «Otro de los hombres que en tiempos pudieron hacer concebir esperanzas, encerrado ahora en un estilo “pompiér” y de tarjeta postal, al servicio de temas imposibles». FONTENLA, César, en *Nuestro Cine*, nº 6 y 7, diciembre de 1961.

ido mutando en menosprecio e indiferencia, hasta el extremo de obviar prácticamente sus últimos veinte años en la profesión. La triste capa del olvido ha venido cayendo sobre el director desde su muerte el 10 de septiembre de 1986, cuando no toda la prensa, general y cinematográfica, se hizo eco de su fallecimiento. Algunos medios pasaron de puntillas por el deceso; otros, como *Dirigido*, lo obviaron; hubo también quienes, como Ángel Fernández Santos, reivindicaron su figura asociada a sus primeros años en el cine, como «un nombre indisolublemente ligado desde sus mismas raíces a la evolución del cine español durante el último medio siglo»<sup>6</sup>.

Más allá de la obra ya mencionada de Méndez Leite, y de los intentos interesantes, por lo tempranos, de Juan Antonio Cabero (*Historia de la Cinematografía Española. Once jornadas 1896-1948*) y Mario Rodríguez Aragón (*Bibliografía Cinematográfica Española*), es en estos últimos años cuando se ha ido produciendo una reescritura de la historia del cine español en la que se respetan profesionales consagrados, se rehabilitan algunos y se postergan otros. El nombre de Rafael Gil es ejemplo paradigmático de este último grupo. Ya en la obra colectiva *Cine Español. Diccionario de Directores 1951-1978*, aunque hay una valoración positiva de la labor de Gil en su primera etapa, se hace especial hincapié en la caída libre que experimentó a partir de los años sesenta (1979: 142):

Desde 1960, con Siega verde, es el fin de las esperanzas que un día se pudieron depositar en él. Su obra se dispersa en temáticas ajenas a sus gustos, en géneros para los que no está dotado, en films oportunistas o coyunturales, en intentos de “qualité”, etc.

Ese proceso de revisión alcanza a la apreciación global del cine español, del que se esperaba y deseaba la reescritura de su historia desde la llegada de la democracia en atención de nuevas posturas críticas. Un primer hito en este camino lo constituyó el Simposio sobre la productora CIFESA que tuvo lugar en Valencia dentro de la II Mostra de Cinema Mediterrani celebrada entre el 6 y el 8 de noviembre de 1981. En él se abordaron las distintas fases y vicisitudes por las que pasó la productora valenciana a través de ponencias a cargo de acreditados investigadores, que tuvieron como corolario una interesante mesa redonda donde algunos profesionales que estuvieron bajo su égida, entre los que se encontraba Rafael Gil, expusieron sus puntos de vista y opiniones sobre

---

<sup>6</sup> FERNÁNDEZ SANTOS, Ángel: «La huella de Rafael Gil. Una raíz del cine español», en *El País*, 12 de septiembre de 1986.

la importancia de CIFESA en el marco histórico-cinematográfico español, así como la edición de la pionera obra de Félix Fanés *Cifesa, la antorcha de los éxitos*.

En 1989, en las páginas de *Archivos de la Filmoteca*, Miguel Marías elevaba una serie de propuestas para plasmar esa revisión del cine español en una obra magna, una historia comprehensiva que suponía una «empresa a largo plazo, quizá interminable, difícil de poner en marcha y aún más difíciles de mantener en funcionamiento»<sup>7</sup>. Román Gubern recogió el guante de Marías, y de muchos otros historiadores del cine, y publicó en 1995 su imprescindible –por ser paradigma de esa intencionalidad, pese a lo incompleto del trabajo– *Historia del Cine Español*, anticipando los fastos del centenario de la primera película española, que sería complementada por la magna obra coordinada por Julio Pérez Perucha *Antología crítica del cine español (1906-1995)*, que cumple los deseos de Marías cuando solicitaba la presencia de «un nutrido grupo de expertos»<sup>8</sup> en la revisión de la historia de nuestro cine. En esta antología se contienen y analizan 350 películas, de las que 6 pertenecen a la filmografía de Rafael Gil. De esta relación sí puede sorprender, por su novedad, no por su calidad, la inclusión de *El Litri y su sombra*.

La historiografía española ha prestado, en los últimos veinticinco años, una atención limitada a la figura del cineasta madrileño y lo ha hecho en tanto parte integrante de monografías de más amplio recorrido; dicho, pues, de otra forma, la mirada hacia el cineasta ha sido transversal y atendiendo más a la parte que al todo. Ello ha llevado, en ocasiones, a erradas conclusiones, como las que se desprenden de las palabras de Daniel Pineda Novo cuando señala que «toda su obra fílmica se debate entre el Cine religioso y el folklórico» (1991:14).

Desde un enfoque científico, mayor interés que la obra de Alonso Barahona ostenta para nuestra investigación la obra coordinada por José Luis Castro de Paz a raíz de la Exposición *Rafael Gil y CIFESA*, en la sede de Filmoteca Española en 2007 (y, posteriormente, en Benicassim). Castro de Paz nos sirve, asimismo, de referente ineludible de los trabajos de Rafael Gil en los años cuarenta con sus obras *Un cinema herido. Los turbios años cuarenta en el cine español (1939-1950)* y, como revisión y extensión de esta, *Sombras desoladas. Costumbrismo, humor, melancolía y reflexividad en el cine español de los años cuarenta*, con los que efectúa una rehabilitación crítica

---

<sup>7</sup> MARÍAS, Miguel: «Una modesta proposición», en *Archivos de la Filmoteca*, nº 1. Filmoteca Generalitat Valenciana, marzo-mayo de 1989.

<sup>8</sup> *Ibidem*.



del cine producido en los primeros años de la posguerra española. Idéntico interés reviste la ambiciosa aproximación al cine de los años cincuenta que Carlos F. Heredero llevó a cabo con *Las huellas del tiempo. Cine Español 1951-1961*. Más recientemente, *El cine español. Una historia cultural*, de Vicente J. Benet, vuelve a sacar a colación diversas películas del Gil de los primeros años, con un análisis medido y riguroso.

En los últimos años se ha incrementado el interés por el cine español desde la historiografía foránea. Subrayando la peculiaridad de nuestro patrimonio fílmico, desde el cine dirigido y/o condicionado por las altas esferas franquistas hasta la explosión de libertad de la Transición Española en todos los órdenes vitales (y el cine no podía ser menos), todo con la típica idiosincrasia hispana, el cine español se ha erigido en objeto de atención de muchos estudiosos, generando en consecuencia una cada vez mayor bibliografía. No deja de ser cierto que, hasta ahora, la mayor parte de ella viene constituida por estudios de carácter genérico o temáticas parciales de gran alcance, relegando el estudio de cineastas coetáneos, excepción hecha de algunas monografías sobre Luis García Berlanga o Juan Antonio Bardem y el caso especial de Luis Buñuel, generador de una amplia bibliografía en otros idiomas. En estas publicaciones, la mención que se hace de Rafael Gil suele ser somera, anecdótica en muchos casos, y a la que no se dedica un análisis riguroso más allá de su simple ubicación como director afín al régimen. Es el caso de la publicación coordinada por Tatjana Pavlovic *100 years of Spanish Cinema*, en la que se considera a Gil, junto a Juan de Orduña, como el más talentoso de los cineastas implicados en el Régimen salido de la victoria en la Guerra Civil Española (2009: 63).

El primer libro escrito en inglés que podríamos destacar de este grupo es la obra publicada en 1985 por Peter Besas *Behind the Spanish Lens*, donde la mención a Rafael Gil es prácticamente inexistente. Solo señala que CIFESA fue quien le dio su primera oportunidad como director, junto a otros nombres como Luis Lucia u Orduña, y que *Y al tercer año resucitó* (1980) fue un sonado éxito de taquilla (1985: 190).

Marvin D'Lugo, en *Guide to the Cinema of Spain*, hace una breve semblanza de Rafael Gil, al que estima como uno de los más reputados cineastas del Régimen, aunque influenciado en su carrera por sus posturas ideológicas (1997: 162)<sup>9</sup>. Tras opinar que los años cuarenta y sus películas para la productora Aspa Films son los hitos de su

---

<sup>9</sup> «One of the most honored Spanish film directors during the years of the Franco dictatorship, Gil's career seems to have been clearly shaped by the ideological ups and downs of Francoist cultura».

filmografía que revisten mayor interés, lamenta la total sintonía de Gil con la realidad en su etapa democrática (1997: 63)<sup>10</sup>.

El trabajo de Bernard Bentley *A companion to Spanish Cinema*, en cambio, es más crítico y valorativo, lo que lo convierte en más interesante a nuestros ojos, haciendo alusión a algunas películas de Gil como *La calle sin sol* (2008: 109) o *De Madrid al cielo* (2008:118).

Con el mismo título que Bentley publican en 2013 su monografía la hoy reputada hispanista Jo Labanyi y Tatjana Pavlovic, en la que se contiene un encendido elogio de *El clavo* (2013: 352-353), así como referencias a otras películas a las que conceden menor valor, como ocurre con *La guerrilla* (2013: 250), a la que tacha de maniquea.

Más limitadas son las publicaciones en francés que puedan interesar al objeto de nuestra Tesis. Una relativa esperanza de un incremento de estudios podría desprenderse de la entrevista que Jean-Pierre Bleys realizó en 1986 a Fernando Rey para la revista *Positif* con motivo de un *dossier* especial dedicado al cine español<sup>11</sup>. En ella no solo se incidía en algunas de las películas dirigidas por Gil y protagonizadas por el actor coruñés, sino que el entrevistador, sorprendido de la importancia que el director madrileño había tenido en la carrera del intérprete, inquiere sobre su figura, a lo que Rey, aun reconociendo lo que profesionalmente había supuesto para él, responde que era un gran cinéfilo y que podría haber sido un gran director, pero que haber aceptado sin ambages el Régimen franquista, lo convirtió en un director fracasado<sup>12</sup>.

Ese mismo año, Emmanuel Larraz, con *Le cinema espagnol des origines à nos jours*, hacía diversas alusiones al cineasta español (sus inicios en CIFESA, su ciclo anticomunista, las adaptaciones de las obras de Vizcaíno Casas...), pero partiendo de un enfoque aséptico, sin entrar en mayores valoraciones.

Al *corpus* bibliográfico hay que añadir el audiovisual, que se concretan, fundamentalmente, en dos hitos televisivos como fueron *Memorias del cine español* y el programa *La noche del cine español*; en ambos, Rafael Gil tuvo destacables intervenciones en las que opinaba y valoraba sus películas, en esencia aquellas filmadas durante sus primeros años como cineasta. *Memorias del cine español* fue una serie

---

<sup>10</sup> «His last films underscore the total lack of connection with social reality Gil's career had suffered since the end of the dictatorship».

<sup>11</sup> *Positif*, nº 304, junio de 1986.

documental ideada y dirigida por Diego Galán que fue emitida en TVE entre marzo y julio de 1978 y que repasaba la historia del cine español compartimentada en géneros y con entrevistas a sus principales protagonistas. Fue tal su éxito que tuvo una reposición en 1981 para lo que se filmaron dos capítulos nuevos, sobre el cine de destape y el cine político realizado tras la muerte de Franco, que no pasaron la censura interna y durmió en los archivos de la cadena estatal 32 años, hasta su emisión el 31 de julio de 2013, en un capítulo doble, resumido y que no cumplía las expectativas iniciales de su creador. *La noche del cine español* tuvo unas intenciones aún más ambiciosas si cabe. Concebido y presentado por Fernando Méndez-Leite entre 1984 y 1986, la idea original del programa era realizar un repaso exhaustivo de las películas rodadas desde finales de la Guerra Civil Española hasta el advenimiento de la democracia y un estudio del entorno sociopolítico en que fueron producidas dando la palabra a las figuras que hicieron la historia en las distintas vertientes política, social, económica, cultural, cinematográfica..., al tiempo que se reproducían imágenes de NO-DO y fragmentos de películas y se realizaba periódicamente un homenaje a algunos de los profesionales más destacados del cine español. Finalmente, tal estudio no pudo pasar más allá de 1951, pero los programas realizados quedan como una de esas pequeñas joyas que se pueden admirar del vasto archivo de RTVE y una ocasión perdida para haber realizado la gran Enciclopedia visual del cine español<sup>13</sup>. Esa misma intención de abarcar un más amplio espectro temporal de nuestro cine para redescubrirlo a las nuevas generaciones está en la base del programa de la 2 de TVE *Historia de nuestro cine*, que se emite desde mayo de 2015 y donde se revisan una ingente cantidad de títulos de nuestro catálogo cinematográfico –cuyos derechos pertenecen en un porcentaje muy elevado al productor Enrique Cerezo, uno de los grandes valedores y preservadores del cine español–, con el comentario de sus profesionales, así como de historiadores, críticos y estudiosos de la cinematografía española, y en el que, por supuesto, se han podido visionar muchos de los filmes de Rafael Gil.

---

<sup>12</sup> *Ibidem* (p.52): «il avait la possibilité d'être un grand metteur en scène, mais pour moi c'est un metteur en scène raté».

<sup>13</sup> Con un propósito similar, la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España presentó el 21 de septiembre de 2015, en el marco del Festival de San Sebastián, *Nuestra memoria. El cine español*, un proyecto en el que colaboran el canal privado TCM, la SGAE y la Universidad Europea de Madrid por el que se pretende recuperar la memoria y experiencia de los grandes profesionales del cine español mediante la grabación de extensas entrevistas con ellos.

## II. 2. Objetivos e hipótesis de partida

El objetivo central que pretendemos con nuestra tesis alude de forma directa al título de la misma: revisar la figura del cineasta Rafael Gil desde el análisis de las nuevas aportaciones bibliográficas de los últimos veinte años y a la luz del estudio de la ingente documentación hallada en el archivo personal del director y a la que hemos tenido acceso en nuestra investigación. Un examen que también se beneficia del enfoque que otorga la distancia temporal respecto de una obra cerrada, ubicada y entendida desde un régimen político dictatorial, pero no anclada firmemente a su tiempo, al constituir base y vértice de una historia del cine español, un compendio de las virtudes y defectos que siempre han informado nuestra cinematografía. En Gil se encuentran reunidas las características de un hombre de cine completo: sus comienzos como crítico y escritor cinematográfico en medios de tendencias ideológicas opuestas, fundador de un cine-club, documentalista en la guerra y en la paz, guionista, ayudante de dirección, director, productor y miembro activo de asociaciones relacionadas con la actividad fílmica (CIRCE, ASDREC...). Incluso en sus últimos años asistió como vocal a las reuniones de la Junta de Calificación y Apreciación de Películas (Comisión de Apreciación), con cineastas coetáneos como José Antonio Nieves Conde o José Luis Sáenz de Heredia. Fue defensor a ultranza de una industria cinematográfica española, de la abolición de la censura y de la supresión del doblaje como obstáculo para el libre desarrollo del cine español. Todas esas peculiaridades reunidas en su persona hacen de Rafael Gil uno de los puntales más firmes de nuestro cine.

En las páginas de esta Tesis partimos de las siguientes hipótesis:

- 1) que la obra fílmica de Rafael Gil se erige *per se* en referente básico del cine español;
- 2) que con sus películas de su primera etapa, preocupado como estaba por un acabado formal que pudiera competir con los productos que llegaban de fuera, coadyuvó en la reconstrucción del maltrecho (o casi inexistente) tejido industrial cinematográfico salido de las ruinas de la reciente guerra fratricida;
- 3) que con el cine moralizante y religioso que frecuentó durante sus años en Aspa Films seguía una senda habitual en el cine filmado en la época, de inquietudes espirituales, y afín a su pensamiento católico;

- 4) que las tareas de producción en las que se embarcó a partir de 1957 (primero con su propia productora, Coral Producciones Cinematográficas, y, a partir de 1975, como Administrador Único de la Filial de Paramount en España, Azor Films), le hizo ser más proclive al gusto del público, a concederle lo que este demandaba, luchando en franca desventaja con producciones de Hollywood, pero saliendo indemne hasta su retirada del cine en 1984, dos años antes de su muerte;
- 5) que en su obra se aprecia un modo de hacer cine basado en el trabajo cooperativo con los responsables de las distintas disciplinas fílmicas, en el que se erigía en cabeza visible de la producción, en abierta contraposición a la *politique des auteurs* que arraigó en la teoría cinematográfica a partir de los años cincuenta gracias a los críticos de *Cahiers du Cinéma*.

Las frecuentes encuestas que se suelen realizar desde los medios escritos acerca de las mejores películas del cine español suelen arrinconar las obras de Rafael Gil. En marzo de 1992, con motivo de la aparición del número 200 de la revista *Dirigido*, se efectuó una votación entre sus colaboradores (39 encuestados) para sondear su opinión acerca de los mejores filmes que había dado el cine, extranjeros y españoles. Pues bien, en este último apartado ninguno de Rafael Gil mereció un voto. En 1995, otra encuesta de Nickel Odeon entre profesionales del cine y de la cultura en general, que abría el primer número de esta revista ya desaparecida, daba como resultado nueve votos a películas de Gil que le colocaban en el puesto 26 de directores españoles<sup>14</sup>. Esta encuesta puede ser clarificadora del sentir de la historiografía cinematográfica actual respecto al director madrileño. Por ello, uno de los propósitos que nos hemos planteado con nuestra Tesis es conocer y profundizar en los motivos que han relegado al director de la cómoda poltrona de prestigio de la que gozó hasta los años cincuenta hasta su estigma de director oficialista, de artesano sin ambiciones que recibió en el tardofranquismo con la nueva crítica cinematográfica y que, salvo intentos revisionistas, se mantiene incólume hasta la fecha.

---

<sup>14</sup> No obstante, la revista contiene un error en la contabilización de los votos y películas. En realidad, Rafael Gil consigue ocho votos por cinco películas (*El hombre que se quiso matar*, *Huella de luz* (2), *Eloísa está debajo de un almendro*, *Don Quijote de la Mancha* (3) y *La calle sin sol*) que le situarían en el puesto 28 de esta lista, junto a Francisco Regueiro y Manuel Mur Oti. María Casal –la más incondicional con tres votos sobre diez–, Fernando Alonso Barahona, Juan Luis Galiardo, Horacio Valcárcel, Luis María Delgado y Fernando Vizcaíno Casas fueron quienes le otorgaron su confianza.

Como campo transversal de nuestra investigación, esencial para entender la faceta empresarial de Rafael Gil, se situaría su labor como productor. A la luz de la documentación de producción custodiada en su archivo procederemos a analizar las claves que informan esta vertiente profesional en uno de los apéndices de la Tesis, sobre todo en lo que respecta a sus producciones para otros directores, ora como propietario de Coral Producciones Cinematográficas, ora como cabeza visible de la filial de Paramount en España, Azor Films. Todo ello por ser ajeno a sus inquietudes artísticas analizadas en el *corpus* del trabajo, sin ahondar mucho más allá de contratos, relaciones con la censura o datos de producción, pues estamos ante películas que atendían, en la mayoría de los casos, a criterios mercantilistas determinados por los acuerdos de distribución que tenía concertados con Paramount a través de Cinema International Corporation (CIC). En lo que concierne a las coproducciones, el porcentaje de intervención de Coral no superaba regularmente el 20% del presupuesto, pero era suficiente para conceder la nacionalidad española a la película y poder acceder a las ayudas estatales previstas a la sazón. Conocida es la picaresca que tenía lugar en este asunto a fin de cumplir los términos concertados en los contratos de coproducción y los mínimos establecidos por la legislación española, pues era frecuente inflar artificialmente los presupuestos asignando partidas a distintos apartados, cuyo valor estaba muy por debajo de lo usual. Flagrantes solían ser los casos de los guionistas y adaptadores españoles que solo consignaban su nombre a un trabajo no realizado, haciendo de esta forma las veces de testaferro. Del estudio de la documentación del Archivo General de la Administración y, fundamentalmente, del depositado en el archivo privado de Rafael Gil, no se pueden extraer conclusiones inequívocas sobre su implicación en este tipo de malas prácticas y que el productor no cumpliera con la legalidad vigente, aunque, como veremos, Azor y Coral se presentaran en ocasiones como marca de imagen en lo que eran *producciones* de CIC, que era quien aseguraba la viabilidad del proyecto con sus adelantos de distribución.

De esta manera, con esta Tesis pretendemos demostrar la importancia que Gil ha tenido para nuestro cine, centrándonos fundamentalmente en su faceta de director, donde se observan de manera más diáfana sus inquietudes personales, aunque sin desdeñar el notable trabajo que realizó en sus primeros años como escritor cinematográfico. La entrada en tareas productivas y su acercamiento al cine comercial, muchas veces sin olvidar la base literaria a la que siempre fue tan cercano, que le supusieron el declive crítico, dejaron una estela que aún se deja notar en la apreciación

de su obra. Aquellos años le lastraron hasta sus últimas producciones, lo que en cierta forma ha cegado un análisis objetivo de una década, los setenta, mucho más interesante en la obra del Gil, por atender a ambiciones personales, y se ha valorado como un conjunto cerrado el período comprendido entre 1961-1971, sin efectuar estudios pormenorizados de cada película. Uno de los motivos centrales que informan esta Tesis Doctoral es realizar dicho examen, elucubrando sobre la personalidad cinematográfica y las intenciones de su autor desde las declaraciones vertidas por el cineasta y documentación privada, así como el estudio del contexto en que se filmaron las películas.

### **II. 3. Metodología y fuentes**

El procedimiento del que nos hemos valido para demostrar la hipótesis planteada ha estado motivado por la vasta documentación, gran parte de ella inédita, a la que hemos tenido acceso. Como dejó bien sentado el filósofo José Ortega y Gasset, cuando acertadamente escribió el célebre «yo soy yo y mi circunstancia y si no la salvo a ella no me salvo yo» (1914:12), Rafael Gil es modelo preclaro de esta máxima y así lo demostró durante toda su vida. Solo en los años de la Transición Democrática, aunque las circunstancias cambiaran, su yo y la visión que tenía de las mismas se mantuvo incólume. Por todo ello, comoquiera que el estudio de la obra de un artista está íntimamente influenciado por su vida y por el entorno sociopolítico que le rodea, no es baladí que consignemos aquellos datos vitales que no solo han de glosar nuestra Tesis, sino que deben ir más allá de lo anecdótico para incidir de lleno en su vida profesional. Hemos creído que resulta plenamente justificado atender al Rafael Gil personal siempre que influya, directa o indirectamente, en el Rafael Gil profesional. Asimismo, el estudio, aun sucinto, del contexto social y político en el que vivió desde su acceso a la profesión como escritor cinematográfico, en los albores de la II República, hasta su consagración como director y productor durante el Franquismo, nos aporta claves para una mejor comprensión de su filmografía, intensamente influida por esos parámetros externos, ya no solo por realizar un tipo de cine que pudiera resultar caro al Régimen, sino por la inefable presencia de la censura, cuya poderosa ascendencia también se dejó notar en algunas de las producciones de Gil, como veremos a lo largo de la Tesis. En consecuencia, tendremos muy presentes en nuestra investigación algunas de las obras más relevantes para el estudio del período franquista como las concebidas por

historiadores como Ángel Viñas, Stanley G. Payne, Paul Preston o Jeremy Treglown, o monografías de José Monleón o Burns Marañón relacionadas con la Transición Española, todas ellas contenidas en el anexo bibliográfico.

En el desarrollo de esta Tesis, con un marcado acento historiográfico, hemos atendido primordialmente a un criterio temporal, no solo para el mejor entendimiento de la obra de Gil y de su evolución a lo largo del tiempo, sino porque, ciertamente, sus etapas profesionales y su inclinación por determinados géneros, están bien delimitados a lo largo de su trayectoria, lo que facilita el uso de dicha pauta. Pero también se ha utilizado un criterio temático cuando la situación lo ha hecho aconsejable, como en el capítulo dedicado a sus películas taurinas, que abarca de 1959 a 1970 –un período en el que rodó filmes heterogéneos, pero todos con el denominador común de su clara intencionalidad comercial–, no todas producidas por su firma Coral.

El punto de partida de nuestra investigación, como no podía ser de otra forma, ha sido el visionado de la práctica totalidad de las películas de Rafael Gil. Estamos ante una obra ampliamente divulgada a través de distintos canales televisivos, amén de haber conocido muchos de estos títulos la edición correspondiente en VHS, DVD o Blu-Ray, lo que facilita el trabajo del investigador. Las Filmotecas Española y Andaluza, así como Internet, han sido las fuentes que, en ausencia de lo anterior, han complementado el visionado<sup>15</sup>. De todas ellas, algunos de los cortometrajes de su etapa de documentalista de guerra están ilocalizables o perdidos, mientras que, entre sus largometrajes, no se ha podido ver únicamente *Lecciones de buen amor*, cuya búsqueda en las Filmotecas del territorio nacional ha sido infructuosa y solo se dispone de una copia en Filmoteca Española, que se encuentra en tal mal estado de conservación que aún permanece en proceso de restauración<sup>16</sup> y no se nos ha permitido el acceso a ella. En este caso, para tener una visión aproximada de lo que es la película, hemos atendido a la obra original del dramaturgo madrileño y a la adaptación y diálogos de Rafael Gil, así como a las crónicas y críticas coetáneas, aun siendo conscientes de su parcialidad.

Las diferencias de extensión y meticulosidad en el análisis de cada una de las películas no solo es resultado de su interés e importancia en el grueso de la obra de Gil, sino también de la presencia de documentación privada y recientes investigaciones que aconsejan detenernos en muchas de ellas en aras de efectuar un minucioso examen y

---

<sup>15</sup> Con motivo de su centenario en 2013, la Filmoteca Española le tributó una amplia retrospectiva que abarcó la mayor parte de su obra.



una nueva revisión. Para ello hemos tenido presente, como decíamos, el contexto sociopolítico en el que se enmarcaba. También el texto literario de referencia que sirvió de base, en su caso, a la producción del filme, que hemos cotejado con el guion<sup>17</sup> cuando lo hemos considerado de interés, para rastrear las intenciones de Gil en la adaptación al cine de la obra literaria, que no siempre fue la de ilustrar fielmente las palabras del literato con sus imágenes, como tradicionalmente se ha dado a entender. La intencionalidad buscada por el cineasta, los resultados que pretendía conseguir con sus trabajos, se puede hallar en la multitud de entrevistas que concedió en distintos medios. Por ello mismo, la visión actual de la película, las lecturas de novela y guion y la apreciación que de aquella tenían crítica, público y el propio director, así como el entendimiento de los avatares del entorno social, político y cinematográfico, nos puede llevar a lecturas muy interesantes.

La lectura analítica de las obras señaladas en el estado de la cuestión y relacionadas en la bibliografía es imprescindible para tener una visión genérica del punto en que nos hallamos, del período que estudiamos en los más diversos órdenes –la figura de Gil, reiteramos, es inescindible de la época que le tocó vivir–. La bibliografía es profusa por lo que se hace inevitable una selección, amplia por otra parte, de las obras de referencia. En cuanto a la prensa, las revistas cinematográficas prestaron una mayor atención al director hasta 1960, en especial las consideradas oficialistas (*Primer Plano*, *Radiocinema*, *Cámara*). Desde ese año, la búsqueda de material y documentación válida se dificultó, pues el interés por el cineasta decayó (aunque esto fue así respecto a las publicaciones especializadas, nunca le faltaron medios generalistas fieles como *ABC* o *La Vanguardia*). Además, entramos en el período menos analizado de su filmografía, pero tan interesante o más a nivel de investigación, al hallarnos ante un campo de estudio casi virgen, de infinitas posibilidades.

Esencial en nuestra investigación sido el acceso al archivo privado de Rafael Gil, gestionado por su hijo Rafael. La información que he podido hallar allí, después de horas de búsqueda y un rastreo exhaustivo del archivo, ha sido tan ingente que, necesariamente, ha debido pasar un filtro para seleccionar lo que procedía incorporar a la Tesis, no tanto por falta de interés de los documentos manejados, sino por la

---

<sup>16</sup> A 20 de abril de 2017 continuaba la copia en tales condiciones. Incluso el propio depositario y gestor de su archivo privado, Rafael, no ha visto la película.

<sup>17</sup> Un ejemplar de todos los guiones de las películas de Gil se encuentra en su archivo privado y la mayoría en la Biblioteca Nacional o en el Archivo General de la Administración.

conveniencia práctica de su uso, en cuanto a extensión y pertinencia de los datos. Dicha información se incrementaba exponencialmente a partir de 1957, desde el instante en que Rafael Gil asume las tareas productivas, con la presencia de información contable, contratos, etc. Solo en la medida en que lo hemos creído necesario lo añadimos a la Tesis.

Complementario del anterior y también esencial en un trabajo de estas características, el Archivo General de la Administración (en adelante, AGA), sito en Alcalá de Henares (Madrid), nos ha servido de centro de investigación para todo lo relacionado con censura y relaciones con la Administración. En este sentido, hemos revisado y analizado los expedientes de cada uno de los largometrajes y cortometrajes que Rafael Gil rodó durante la Dictadura, tanto los de censura de guion –en los que, asimismo, se hallan documentos como las solicitudes de permisos de rodaje, cuadros técnico y artístico, presupuesto inicial y final, informes de Delegados Provinciales realizados tras los estrenos en las distintas capitales de provincia, recortes de prensa, etc.–, como los de la película previa a su exhibición (informes de las reuniones de censura, licencias de exhibición o recursos y notificaciones a la Dirección General de Cinematografía y Teatro, en su caso).

El hecho de que los anteriores se hayan erigido en los dos grandes archivos que sustentan nuestra investigación no ha sido óbice para hacer un trabajo intenso de búsqueda en otras instituciones públicas, como la Biblioteca Nacional, muy importante en lo que concierne a ediciones bibliográficas de la época, las bibliotecas de Filmoteca Española y Andaluza, así como la Red de Bibliotecas de la Junta de Andalucía y de la Comunidad de Madrid.

Una trayectoria tan longeva como la de Rafael Gil está asociada no solo a los filmes que pudieron ser rodados, sino también a aquellos otros que quedaron en fase de idea, boceto de guion o proyecto. Como sería prolija una enumeración de todo lo que pasó por sus manos y que no se convirtió, por una razón u otra, en una película, nos abstendremos de realizarla, si bien sí haremos mención específica de aquellos esbozos o proyectos que estuvieron en la mente del cineasta durante largo tiempo y tuvieron visos de ser filmados y de aquellos otros que entraron en una fase avanzada de preproducción y en los que Gil se embarcó con ilusión, pues muchos de ellos constituyen otro hito más en la confección de la personalidad de Rafael Gil, incluso por delante de algunas de sus producciones: *El Cid*, *La vida de Rubén Darío* o *El último tren de la guerra* son solo algunos ejemplos que quedaron en la fase inicial.



### III. EL DESCUBRIMIENTO DE UNA PASIÓN: EL CINE

#### III. 1. Primeras inquietudes de un joven Gil

Madrid, España. Jueves, 22 de mayo de 1913. Bajo el reinado de Alfonso XIII y con Álvaro de Figueroa y Torres, Conde de Romanones, en la Presidencia del Consejo de Ministros, nace en el Teatro Real Rafael Gil. Su padre, Felipe Gil, de ascendencia aragonesa, era abogado, Licenciado en Filosofía y Letras y Catedrático de Latín, y a la sazón ostentaba los cargos de administrador y conservador del Teatro, con lo que, en consecuencia, residía allí con su mujer, Presentación Álvarez, y su hijo. Caprichos del destino, diría más de uno, lo cierto es que el segundo hijo de los Gil Álvarez nació en un ambiente humano y artístico que, inconscientemente, condicionaría su vida profesional. Poco después, su padre abandonó su puesto en el Teatro Real y pasó a administrar el Instituto Cervantes, a la sazón una residencia para escritores y artistas ancianos. En su nueva vivienda, un adolescente Gil conoce al prestigioso aventurero, viajero y escritor Ciro Bayo, a la sazón un septuagenario que, apaciblemente, vivía allí sus últimos años. Embelesado, el joven escuchaba de boca del anciano episodios y anécdotas de su fructífera existencia: le hablaba de España, de sus andanzas con sus amigos Pío y Ricardo Baroja, de sus incontables aventuras viajando por todo el mundo. Ahí nació, en palabras del futuro director, «mi gran amor por las tierras de mi país y la enorme admiración por los hombres que escribían»<sup>18</sup>. A esa inquietud naciente de Gil contribuyó el amor que su padre le inculcó por la literatura, por la lectura de las obras que pululaban por su magnífica biblioteca, que alcanzaba los dos mil volúmenes, y cuyas páginas leía con pasión desbordada. Su padre murió cuando él tenía tan solo ocho años, pero sus libros constituyeron un inestimable legado para un niño que comenzaba a fantasear e hilvanar historias desde su infancia.

Comienza su formación en el Collège Français de Demoiselles de Madrid. Alumno muy aplicado como atestiguan sus buenas calificaciones, todo notable y sobresaliente, ingresa más tarde en el Instituto Nacional de Segunda Enseñanza de San Isidro, donde obtiene el título de Bachiller Elemental en 1929. A pesar de ser un buen estudiante, desecha continuar estudios reglados y opta por presentarse a dos oposiciones, Aduanas e Instrucción Pública, sin alcanzar su objetivo. Hay que estar agradecido a esta contingencia, porque, paradójicamente, ese mismo destino que le hizo

---

<sup>18</sup> Entrevista de *Donald* a Rafael Gil en *ABC*, 29 de enero de 1966.

nacer en el Teatro Real se había confabulado con una pasión que empezaba a arder en él cual candil encendido: el cine. Cuenta Carlos Fernández Cuenca en su notable trabajo sobre Rafael Gil en la *Revista Internacional del Cine* que «un día de noviembre de 1927 en que, tras de sostener larga discusión con sus padres para evitar que le llevaran a un teatro a ver de nuevo *Don Juan Tenorio*, se fue al Palacio de la Música y se extasió ante una gran película: *Hotel Imperial*, dirigida por el sueco Mauritz Stiller e interpretada por Pola Negri y James Hall»<sup>19</sup>. Sin denostar su afición al teatro, su vida se volcó hacia un invento de poco más de treinta años que ya había dejado un buen puñado de obras maestras. Sin embargo, no fue este su primer acercamiento al Séptimo Arte, porque ya desde los doce años el pequeño Rafael confeccionaba a máquina sus propias revistas de cine: escribía críticas, realizaba artículos y recortaba fotografías para ilustrar profusamente sus creaciones. En un artículo sin fechar llamado «Mi vocación al cine», custodiado en el archivo privado del director, Rafael Gil nos ofrece una luz del origen de esa *necesidad vital* y que por su interés reproducimos aquí:

Indudablemente, una de las fuerzas más poderosas del espíritu es la vocación. Tanto, casi, como el amor y la ambición, que son los dos impulsos del ser humano que más pueden influir en su propia existencia y en la relación con sus semejantes.

La llamada de la vocación, sobre todo si se produce en la adolescencia, es imperiosa, rotunda, inapelable. Y nunca debe dejar de escucharse, porque luego, cuando creemos oír de nuevo su eco, no nos damos cuenta de sus deformaciones y de que, posiblemente, lo que nos seduce es algo ya menos noble: el interés, la conveniencia, la comodidad o el egoísmo.

Mi vocación al cine no es de la adolescencia, sino de la infancia. No tengo por qué alardear de esta circunstancia, porque es bastante común entre los hombres de una generación que nace justamente con las primeras inquietudes artísticas del cine.

Es mucho más hermoso narrar de una manera llana y tierna cualquier historia de gentes normales y sencillas. Por todo esto, al surgir la posibilidad de ser fiel a este viejo deseo, es cuando la profesión se convierte otra vez en vocación, que es tanto como renovar una de las ilusiones más bellas.

Esos sencillos artículos, que podrían parecer un juego de niños pero que el pequeño Rafael se los tomaba con admirable seriedad, fueron una suerte de ejercicio personal de formación que le ayudarían en sus años de crítico cinematográfico que no

---

<sup>19</sup> *Revista Internacional del Cine*, enero-febrero de 1955, nº 11 y 12.

tardarían en llegar. Efectivamente, en 1930, con solo diecisiete años, comienza a publicar algunas de sus crónicas en un diario deportivo madrileño, *Gran Sport*, y más tarde escribiría en prensa escrita de distinta orientación ideológica: desde el conservador y monárquico *ABC* hasta el socialista (del ala caballerista) *Claridad*, pasando por el diario vespertino *La Voz*, de un carácter más populista. En paralelo, emplearía su pluma en la revista de deportes *Campeón* y en reputadas revistas cinematográficas como *Film Selectos*, *Nuestro Cinema*, *Cinema Sparta* y *Popular Film*. El conjunto de integrantes de esta última publicación, de periodicidad semanal, formó a partir de la proclamación de la II República lo que se daría en llamar la Generación de *Popular Film*, teóricos cinematográficos que pusieron su talento y su escritura al servicio de una mayor dignificación del cine. Aparte del propio Gil, estuvo formada por José González de Ubieta, José Castellón Díaz, Carlos Serrano de Osma, Vicente Coello, Aniceto F. Armanyor, Pedro Sánchez Diana, Antonio del Amo, Augusto Ysern, Alfredo Cabello...<sup>20</sup> Sin embargo, como Gil, muchos de ellos solían escribir en el resto de publicaciones cinematográficas, como en *Nuestro Cinema*, fundada por Juan Piqueras, que ya había firmado artículos en *Popular Film*. La heterogeneidad ideológica de estos teóricos, con Piqueras posicionado en la izquierda y otros como Luis Gómez Mesa con un talante más conservador, no impidió que tuviera lugar entre todos ellos una relación de profundo respeto y admiración, unidos por su vocación cinéfila.

Durante la mayor parte de la II República, las ideas políticas del joven Gil se enmarcaron dentro de la izquierda. Sentía un vívido interés hacia un cine de honda raíz social, hacia el King Vidor de *La calle* (*Street Scene*, 1931), *El campeón* (*The Champ*, 1931) y *El pan nuestro de cada día* (*Our daily bread*, 1934), pero también hacia el cine revolucionario de Eisenstein y Pudovkin. El triunfo del Frente Popular en las elecciones el 16 de febrero de 1936 marcaría el punto de no retorno en su pensamiento. En palabras

---

<sup>20</sup> El futuro del grupo fue muy diverso: Rafael Gil, Carlos Serrano de Osma o Antonio del Amo se convirtieron en respetados directores; José González de Ubieta, un *camisa vieja* de FET y de las JONS, aparte de ser ayudante de dirección de Gil en *Lecciones de buen amor* (1944), fue decorador y diseñador de vestuario en *Embrujo* (1948), escribió varios guiones y apenas dirigió un par de películas que pasaron sin pena ni gloria; Alfredo Cabello murió durante la Guerra Civil, pero antes ya había escrito el ensayo *El libro del cine*; Vicente Coello se ganó la vida como guionista, siendo autor de libretos tan célebres como *Recluta con niño* (Pedro L. Ramírez, 1956), *El expreso de Andalucía* (Francisco Rovira Beleta, 1956) o *Atraco a las tres* (José María Forqué, 1962); Armanyor, médico, realizó documentales quirúrgicos esporádicamente; o José Castellón Díaz, de quien Rafael Gil tenía la opinión que era el que mejor escribía del grupo, que acabó convirtiéndose en ingeniero.

del propio Gil, «las cosas que vi por aquel entonces fueron realmente terribles e influirían en mi posterior línea de conducta»<sup>21</sup>.

### III. 2. El Grupo de Escritores Cinematográficos Independientes

Su desmedida pasión por el invento de los Lumière se observaba, aparte de en sus críticas y opiniones, en su usual asistencia a las salas de cine, costumbre que solo erradicaba de su programa diario cuando su trabajo no se lo permitía –muchas veces iba al cine tras finalizar maratónicas jornadas de rodaje–<sup>22</sup>. Pero también se infería de un elemento que ha de ser consustancial a todo cinéfilo: su capacidad para valorar una película sin buscar segundas lecturas que viciaran su apreciación por tener unos conceptos ideológicos preestablecidos que pudieran obstaculizar el total disfrute de la obra.

En esos años de escritura tiene tiempo, además, de entrar como programador en Proa-Filmófono (1931-1933), pero su mayor hito sería fundar, junto a Antonio Barbero, Luis Gómez Mesa, Benjamín Jarnés y Manuel Villegas López, el Grupo de Escritores Cinematográficos Independientes (G.E.C.I.), cuyo manifiesto fundacional se leyó en septiembre de 1933. Dicho manifiesto establecía varios puntos: en primer lugar, y fundamental, la defensa de la crítica cinematográfica independiente. En segundo lugar, llevar a cabo una labor que fuera más allá de la crítica y se acercase a la creación. Para ello constituyeron la Agrupación de Cine-*Amateur*, que tenía como objetivo unir a todos los cinematografistas *amateurs* residentes en Madrid para llevar a cabo una labor común: organizar concursos, seleccionar las películas dignas de ser presentadas en los certámenes nacionales e internacionales, crear un cine-club dedicado exclusivamente a la exhibición de filmes *amateurs*...

Del G.E.C.I. surgieron múltiples artículos de cine y una colección de libros de cine que hoy día constituyen un raro tesoro<sup>23</sup>. Dentro de esa serie, Rafael Gil expresó muchas de sus ideas e inquietudes sobre el cine a través de un pequeño ensayo que

---

<sup>21</sup> Entrevista realizada por Antonio Dopazo a Rafael Gil, en *Información*, 19 de marzo de 1977.

<sup>22</sup> En una entrevista concedida a la revista *Primer Plano* en 1951 (nº 542, 4 de marzo), contaba a su redactor que los domingos, para ponerse al día, asistía a las funciones de las cuatro, las siete y las once de la noche.

<sup>23</sup> En esta colección, aparte del libro de Gil, destacan también los libros de Antonio Barbero, que escribió *El camino en zigzag del cinema español*; Villegas López, *El arte de masas*; Gómez Mesa, *Autenticidad del cinema* y *Trascendencia del cinema de vanguardia*; Benjamín Jarnés, *Cita de ensueño*; y Carlos Fernández Cuenca, *El sueño que se hizo verdad (Los primeros años del cine)*.

llamó *Luz de cinema* (1936), algunos de cuyos comentarios intentaremos diseccionar en el capítulo siguiente. Baste decir que, aunque la perspectiva temporal nos pueda llevar a considerarlo como trasnochado y obsoleto, hay que elogiar a Gil su intención de mostrar las cinematografías de distintas latitudes, así como las escuelas y tendencias que descollaban por aquel entonces. La valoración de sus coetáneos no dejaba de ser positiva: José Carbó, en el diario *Política*, consideró a *Luz de Cinema* como un libro «interesantísimo para todos aquellos que se preocupan por el Cinema, por la calidad de los temas tratados y la visión certera con que se estudian todos ellos»<sup>24</sup>, calificándole como «uno de los escritores que tienen un sentido más exacto del Cinema actual»<sup>25</sup>. Por su parte, Antonio Guzmán Merino, Delegado de la Revista *Popular Film* en Madrid, reseñó:

Rara vez se ha dado una ecuación tan perfecta como la de Rafael Gil entre el pensamiento y la expresión, el fondo íntimo y la manera literaria de un publicista. Sinceridad se llama esta virtud (...). La literatura de Rafael Gil es espejo del autor: juventud, inquietud, modernidad y preocupación estética, subrayadas por una amplia y casi ingenua sonrisa<sup>26</sup>.

Pero si el G.E.C.I. alcanzó un cierto reconocimiento en la época fue por la puesta en marcha de un prestigioso cine-club, uno de los más activos durante la II República. Ubicado en el cine Tívoli, en el nº84 de la calle Alcalá, mantuvo su vigencia durante tres temporadas, en las que programaron películas de los más diversos géneros y cinematografías. Por supuesto, el cine venido de Hollywood tenía lugar preeminente, pero no fueron ajenos a las grandes obras que gestaban cineastas europeos de la talla de Fritz Lang, René Clair, Friedrich Wilhelm Murnau, Aleksandr Dovzhenko o Gustav Ucicky. Estas fueron las películas que se pudieron ver en el cine-club G.E.C.I.:

#### Temporada 1933-34

1. *Un sombrero de paja de Italia* (*Un chapeau de paille d'Italie*, René Clair, 1928).
2. *Las ocho golondrinas* (*Acht mädels im boot*, Erich Waschneck, 1933).
3. *El último* (*Der Letzte Mann*, F.W. Murnau, 1924).
4. *El pan nuestro de cada día* (*City Girl*, F.W. Murnau, 1930).

---

<sup>24</sup> *Política*, 14 de junio de 1936.

<sup>25</sup> *Ibidem*.

<sup>26</sup> *Popular Film*, nº 513, 18 de junio de 1936.



Temporada 1934-35

1. *Amor* (*Liebe*, Paul Czinner, 1927).
2. *La plaza de Berkeley* (*Berkeley Square*, Frank Lloyd, 1933).
3. *Tres amores* (*Die Frau, nach der man sich sehnt*, Kurt Bernhardt, 1929).
4. *El ángel azul* (*Der blaue Engel*, Josef Von Sternberg, 1930).
5. *El casamiento de Jimmie* (*The matrimaniac*, Paul Powell, 1916).
6. *El emperador Jones* (*The Emperor Jones*, Dudley Murphy, 1933).
7. *Melodía del corazón* (*Melodie des Herzens*, Hanns Schwarz, 1929).
8. *Scarface* (Howard Hawks, 1932).
9. *Hombre sin nombre* (*Mensch ohne Name*, Gustav Ucicky, 1932).
10. *Jean de la lune* (Jean Choux, 1931).
11. *La calle* (*Street Scene*, King Vidor, 1931).
12. *El puente de Waterloo* (*Waterloo Bridge*, James Whale, 1931).
13. *Santos del infierno* (*Hell's Heroes*, William Wyler, 1929).
14. *Tumultos* (*Tumultes*, Robert Siodmak, 1932).
15. *Back Street* (John M. Stahl, 1932).
16. *Tarakanowa* (Raymond Bernard, 1930).
17. *Su único pecado* (*Cynara*, King Vidor, 1932).
18. *El doctor Arrowsmith* (*Arrowsmith*, John Ford, 1931).
19. *El gabinete del Dr. Caligari* (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, Robert Wiene, 1920).

Temporada 1935-36

1. *Groza* (Vladimir Petrov, 1934).
2. *Liliom* (Fritz Lang, 1934).
3. *Una tragedia humana* (*An American tragedy*, Josef Von Sternberg, 1931).
4. *La plaza de Berkeley* (*Berkeley Square*, Frank Lloyd, 1933).
5. *Esclavitud* (*Bondage*, Alfred Santell, 1933).
6. *Sin rumbo* (*Destination Unknown*, Tay Garnett, 1933).
7. *La maternal* (*La maternelle*, Jean Benoît-Lévy y Marie Epstein, 1933).
8. *¿Y ahora qué?* (*Little man, what now?*, Frank Borzage, 1934).
9. *La vida nocturna de los dioses* (*Night life of the Gods*, Lowell Sherman, 1935).

10. *El hundimiento de la casa Usher* (*La chute de la maison Usher*, Jean Epstein, 1928).
11. *Cautivo del deseo* (*Of human bondage*, John Cromwell, 1934).
12. *Ana Vickers* (*Ann Vickers*, John Cromwell, 1933).
13. *La rueda* (*La roue*, Abel Gance, 1923).
14. *La tierra* (*Zemlya*, Alexandr Dovzhenko, 1930).

Y ocho films de Charlie Chaplin.

Las sesiones se celebraban quincenalmente y los beneficios que se obtenían con la recaudación (las butacas y sillones tenían un coste de 1,50 pesetas) tenían previsto destinarlos a la constitución de la primera cinemateca española, para la que ya habían sido adquiridos varios films. Al inicio de cada película entregaban a los espectadores un folleto con la apreciación crítica de la película, seguida de la pregunta «¿Qué opinión le merece el cineclub GECI?», con la que pretendían sondear la opinión del público de sus actividades.

Rafael Gil, al igual que el resto de miembros del G.E.C.I., escribía habitualmente en los programas. El 24 de marzo de 1934 se tributó un homenaje a Murnau con la proyección de *El último* y *El pan nuestro de cada día*. Sobre la primera escribió Gil:

*El último de los hombres*, film realizado por Murnau en 1924 con Emil Jannings de principal protagonista, llegó a España en los primeros meses de 1926. Pero tuvieron que transcurrir tres años para que nuestros empresarios se atrevieran a proyectarlo. Fue necesario que Jannings alcanzara el gran éxito de *El destino de la carne*, y que Murnau popularizara su nombre con *Fausto* y *Amanecer*, para que el público madrileño conociera esta película, que ya había marcado una gran fecha en la historia del Cinema europeo: la gran fecha de la aparición de Murnau. *El último* es un ensayo de cine puro plenamente logrado. Imágenes y acción. Ni letreros explicativos ni versión literaria de los diálogos: Cinema en su expresión máxima. Las imágenes adquieren, por vez primera, un valor propio y consiguen expresar los más complicados estados del alma humana.

El argumento no puede ser ni más sencillo ni más humano: la vida de un hombre —de un portero— que, como todos los habitantes de la tierra, conoce el contraste de la tristeza y de la alegría. La cámara sigue esta vida con toda minuciosidad. Nos lo presenta a la puerta de un lujoso hotel, en los lavabos subterráneos, en la intimidad de su hogar... Toda la película es, por tanto, una simple sucesión de detalles sutilísimos y de observaciones profundas, atinadas y certeras, que dejan al descubierto toda una psicología humana.

A lograr todo esto contribuye, con su arte, Emil Jannings. Su gesto pausado, sus expresivas espaldas y su andar vacilante ayudan a la total anulación de los letreros y su andar vacilante ayudan a la total anulación de los letreros y a hacer de *El último* un gran film. Ayudan, nada más, porque el gran esfuerzo es de Murnau, cuyo genio se ve a través de cada plano<sup>27</sup>.

El 15 de diciembre de ese mismo año se presentó un programa dedicado a Marlene Dietrich. Mientras Manuel Villegas López escribía sobre *El Ángel azul*, Rafael Gil lo hizo sobre *Tres amores*:

Desde 1920 hasta la aparición del Cinema sonoro, la producción cinematográfica alemana fue, sin duda, la de mayor trascendencia intelectual. Mientras en los estudios norteamericanos y franceses se preocupaban solamente de imprimir a sus films un sello esencialmente comercial, en los alemanes se esforzaban por crear obras cuyo valor radicaba no solamente en la plástica de sus imágenes, sino en las ideas que con ellas se expresaban. No hay más que recordar los mejores films de Dupon, de Murnau o de Paul Czinner, para comprender hasta qué extremo llegó en aquellos tiempos la preocupación artística del Cinema alemán. A esa época, tan espléndida, del cine germano, pertenece *Tres amores*. Realizado por Kurt Bernhardt en 1929, es un film que tiene todas las características que acabamos de apuntar. Su argumento, desarrollado en breves horas, no es más que un pretexto para analizar unos tipos de psicología sutil y complicada. El director ha estado esclavo de las figuras. De las figuras, entiéndase bien, no de las estrellas. Las imágenes describen los tipos con tal exactitud, que llegan a anular la labor técnica –cuidadísima– del realizador.

Kurt Bernhardt no tenía entonces la talla actual. Aún no había realizado *La última compañía*, ni *El túnel*, ni *Por la libertad*. *Tres amores* (su título en España es *Flor de pasión*, pero nosotros prescindimos de él por convencional), es uno de sus primeros films y, por esto, en algunas de sus escenas, la intención es superior a la realidad filmada. Mientras maneja solamente las figuras protagonistas, es dueño absoluto de la situación, consiguiendo un ritmo perfecto. Pero en cuanto se ve obligado a seguirlas en otros ambientes donde interviene la multitud, se notan ciertas vacilaciones que quiebran el equilibrio de la película.

Marlene Dietrich tampoco tenía entonces la popularidad de ahora. Aún no había marchado a Hollywood ni era un ídolo universal. Y tal vez por esto mismo, su labor nos parece más sincera y espontánea. Fritz Kortner no necesita elogios. En

---

<sup>27</sup> Crítica de Rafael Gil sobre *El último* para el programa de mano del G.E.C.I. Sin fechar (Archivo personal Rafael Gil).

*Tres amores* –como en *El espía de la Pompadour* y *Karamazoff*– era ya uno de los mejores actores del Cinema alemán<sup>28</sup>.

También firmó la reseña de *El emperador Jones*, adaptación de la obra de Eugene O'Neill estrenada en el Tívoli el 22 de diciembre de 1934. Opinaba Gil que Dudley Murphy, al trasladar la acción de esta obra maestra del escenario a la pantalla, había tenido «el acierto de narrar con imágenes todos los capítulos de la vida de Jones, que en la pieza teatral se describían en simples diálogos»<sup>29</sup>. Ya consideraba a Charles S. Gilpin como un actor excepcional cuando se estrenó la obra de teatro en 1920. El actor Paul Robeson, protagonista de la versión fílmica de 1933, fue ensalzado igualmente por Gil, pues estimaba *El emperador Jones* como una *obra de actor* que debía su éxito a la labor del intérprete afroamericano.

El 9 de mayo de 1936 clausuran la tercera temporada, después de doce sesiones, con el mastodóntico filme de Abel Gance *La rueda; Tierra*, obra culmen de Alexandr Dovzhenko, y *Charlot tramoyista*. Tenían previsto que la cuarta iniciara en octubre de 1936, pero la Guerra Civil cercenaría definitivamente la ilusión de sus propulsores, poniendo fin a una aventura tan breve como apasionante.

### III. 3. Rafael Gil, escritor cinematográfico

Los escritos cinematográficos que Rafael Gil firmó a lo largo de toda su vida, fundamentalmente los comprendidos en el período 1930-1936, revelan la visión genérica que tenía del Séptimo Arte. Amante incondicional del cine clásico de Hollywood, en especial de los filmes de directores como King Vidor, Frank Borzage, Ernst Lubitsch o Frank Capra, su huella se dejó sentir en muchas de sus películas. Así, si Lubitsch es referencia ineludible en *Viaje sin destino*, Capra lo será en *Huella de luz* y *El fantasma y doña Juanita*, o *El pan nuestro de cada día* de Vidor, como el mismo Gil reconoció, en su documental *Tierra canaria*. Paralelamente, también se deleitaba con los grandes panfletos cinematográficos soviéticos. Así lo puso de manifiesto, *verbi gratia*, en *Popular Film* al escribir que «pocas películas atesoran enseñanzas tan provechosas como las realizadas por la moderna Rusia. Y ninguna de ellas tiene la

---

<sup>28</sup> Crítica de Rafael Gil sobre *Tres amores* para el programa de mano del G.E.C.I. Sin fechar (Archivo personal Rafael Gil).

<sup>29</sup> Crítica de Rafael Gil sobre *El emperador Jones* para el programa de mano del G.E.C.I. Sin fechar (Archivo personal Rafael Gil).

aridez de un libro de texto. Todo lo contrario: se admiran con verdadero deleite. Todos los films de la U.R.S.S. son documentales en la más vasta extensión de la palabra (...). Y este cine ruso, tan grandioso y de tan alto valor moral, es el que reclamamos nosotros, el que ansiamos ver desde hace mucho tiempo»<sup>30</sup>. En su posterior ensayo *Luz de Cinema* matiza su posición hacia el cine ruso. Seguía estimando las películas de Sergei M. Eisenstein, como *El acorazado Potemkin* (*Bronenosets Potyomkin*, 1925) u *Octubre* (*Oktyabr*, 1928), y de Vsevolod Pudovkin, como *La madre* (*Mat*, 1926), como auténticas obras maestras, subrayando no tanto que el cine estaba al servicio de la revolución, sino que era la propia revolución. Pero el panorama actual, una vez consolidado el régimen comunista, no lo veía muy halagüeño, fruto de la acusada reiteración de sus temas (1936: 43-44). Similar opinión sostenía respecto del cine alemán bajo el poder nazi: después de alabar la edad de oro de la UFA, criticó sin ambages la situación existente a la sazón con el triunfo del nazismo en las urnas. Gil advertía que este movimiento había intentando *revitalizar* el cine convirtiendo en *genios oficiales* a gente sin talento (el genio oficial era, a su entender, Gustav Ucicky, firmante de películas mediocres). Intentaron hacer un cine de propaganda política, calcando el modelo ruso, llevando a que directores como Luis Trenker se convirtieran en una sombra de su pasado (1936: 42)<sup>31</sup>.

Gil conocía, en consecuencia, las tendencias cinematográficas imperantes en el mundo, lo que redundaba en opiniones contrastadas que vertía sobre el papel. En su escritura para los diversos diarios y revistas especializadas, algunos temas llamaron poderosamente su atención: la situación del cine español, la consolidada obra de cineastas como Capra, Borzage o Cukor o la relación entre literatura y cine, que a la postre constituiría una de las señas de identidad de la obra de Gil. Su postura ante esta unión era clarividente desde su época de escritor cinematográfico; así, en *Popular Film* sostuvo:

El cinema, desde que nació hasta los momentos presentes, ha ido, e irá, fraternalmente unido a la literatura. Muchos, queriéndose pasar de listos, consideran absurda y perjudicial para el arte esta unión. Nosotros no opinamos así. Nos parece sencillamente lógica y natural. Algo inevitable, al mismo tiempo. Las artes, dentro de su maravillosa independencia, se ayudan y apoyan

---

<sup>30</sup> *Popular Film*, nº 264, 3 de septiembre de 1931.

<sup>31</sup> Era esta una actitud pacífica que mantuvo durante toda su vida: el lenguaje del cine era una cosa; el lenguaje de la política, otra bien distinta (aunque, en ocasiones, uno tuviera pretensiones de servir al otro).

mutuamente para conseguir la máxima perfección, sin perder por eso nada de su pureza<sup>32</sup>.

En *Luz de Cinema* desarrolla esta opinión e insiste en el lógico acercamiento del cine a la literatura:

Las artes plásticas se han puesto infinitas veces al servicio de la literatura, dando forma a lo que sólo era imaginación. ¿Tiene que extrañarnos, entonces, que el cinema busque en la literatura la mayoría de sus motivos temáticos? No es extraño, sino lógico. Si enfocamos este hecho desde un ángulo de autonomía artística intransigente, es posible que sea perjudicial para el cine. Pero si descendemos al terreno de las realidades, teniendo bien presente la idea de que el cinema es el espectáculo más popular de la tierra, forzosamente hemos de admitir como lógico el deseo del espectador de ver tomar forma plástica, en la pantalla, a los sueños de sus lecturas predilectas. Claro está que la llegada de la novela al cinema crea un problema de importancia capital: la adaptación. El público pide siempre la integridad. En cuanto apercibe un cambio o una mutilación, se defrauda. Y como las novelas que tienen más lectores no son precisamente las de mayor calidad artística, la prosa vacía de infinidad de novelas mediocres se está traduciendo en imágenes vacías también, para halagar el gusto del espectador (1936: 69-70).

En 1948, reafirma su pensamiento en las páginas de *Cámara* al alabar las bondades de la literatura como auténtica narradora de historias:

He llevado al cine siete novelas españolas: *El clavo* y *La pródiga*, de Alarcón; *La fe*, de Palacio Valdés; *Mare Nostrum*, de Blasco Ibáñez; *Huella de luz*, de Fernández Flórez [aquí Gil olvidó mencionar *El hombre que se quiso matar*]; *El fantasma y doña Juanita*, de Pemán. Esta primavera cercana le toca el turno a *Las aventuras de Juan Lucas*, de Manuel Halcón. ¿Y por qué? Porque el cine es una novela en imágenes; una película interesa cuando está bien contada, y contar un asunto es privativo de la novela. Por eso, la mayor parte de mis películas, las que hice y las que haré, son novelas. La más grande de todos los tiempos me ilusionó tanto: *El Quijote*<sup>33</sup>.

Años más tarde, en 1965, sus ideas permanecían inamovibles, según se infiere de sus palabras a *La Vanguardia Española*, donde señalaba que «el cine es una novela animada siempre, y la forma de contar en cine varía cuando cambia la forma de narrar

---

Ello explica no solo que encumbrara filmes como los mencionados, sino que, en diversos momentos de su vida, ayudara a notorios comunistas como Francisco Rabal o Antonio del Amo.

<sup>32</sup> *Popular Film*, nº 274 y 275, 12 y 19 de noviembre de 1931.

literariamente»<sup>34</sup>. Ciertamente, en el cineasta quedaría indeleble el grato recuerdo de sus lecturas de juventud y esa gran biblioteca legada por su padre.

Con los modos de representación propuestos por el cine español, Rafael Gil no terminaba de estar muy convencido. Aunque andando el tiempo su visión sobre el cine español experimentaría un ligero cambio desde sus críticas opiniones en los albores de la Guerra Civil, siempre pensó que a España le faltaba *algo* para parecerse a aquellas cinematografías de las que debía estar más cerca, las europeas occidentales. En *ABC* escribió que «después de tantos años de actividad como Francia o Alemania, España no ha conseguido tener un cinema propio y, lo que es peor, ni contar siquiera con unos pequeños cimientos donde basar su futura producción»<sup>35</sup>, para continuar señalando que la culpa era de los «comerciantes avaros que, como tales, terminaron arruinándose víctimas de su propia mezquindad»<sup>36</sup>. Sin embargo, en ese mismo artículo, Rafael Gil estaba esperanzado en que tuviera lugar un renacimiento del cine español, gracias a la presencia de nuevos estudios cinematográficos en Madrid y Barcelona, la creación de nuevas empresas en este campo y la llegada de cualificados técnicos extranjeros. Tres años después, Gil era consciente de lo que la industria cinematográfica española había evolucionado en esos años, pero de su juicio se infiere la impersonalidad de ese sistema, lastrado por su orientación exclusivamente comercial y técnica, pero sin que los directores tuvieran un «verdadero espíritu creador»<sup>37</sup>. Una parte de este artículo y del ya comentado de *ABC* la reproducirá en su ensayo *Luz de Cinema*, donde sostiene que

mientras en Norteamérica se levantaban modestos estudios que, poco a poco, se han convertido en construcciones gigantescas, en España se seguían filmando las películas cara al sol para que resultasen más económicas. Mientras en Alemania se encargaba a literatos auténticos la argumentación de los films, en España se prescindía de los argumentistas y se basaban casi todas las películas en zarzuelas de falsa racialidad. Mientras en Rusia se creaban escuelas en las que se formaban los futuros artistas y directores, en España se improvisaba una “estrella” en cualquier amiga de un capitalista, y aparecía un director en el primer café donde se encontraba un caballo blanco dispuesto a financiar una película (1936: 48).

Esto en lo que se refiere a la etapa muda; para el cine sonoro, Gil se mostraba ambiguo: era optimista al decir que se cuenta a la sazón con unos estudios

---

<sup>33</sup> *Cámara*, nº 143, 15 de diciembre de 1948.

<sup>34</sup> *La Vanguardia Española*, 3 de septiembre de 1965.

<sup>35</sup> *ABC*, 29 de noviembre de 1933.

<sup>36</sup> *Ibidem*.

admirablemente equipados y «con unos cuantos films llenos de promesas y hasta de aciertos» (1936: 49-50); y pesimista, «porque el cinema español vuelve a insistir en la mayoría aplastante de sus obras en todos los errores y equivocaciones que decidieron su muerte en los días de la pantalla silenciosa» (1936: 50). Ilusionado con *La traviesa molinera*, con escenas de *Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si, El malvado Carabel* y *La señorita de Trevélez*, de Edgar Neville, o ante la perfección técnica de *La verbena de la Paloma*, de Perojo (1936: 50). Empero, se mostraba desesperanzado ante films como *Sor Angélica*, de Gargallo o las reactualizaciones sonoras de films mudos como *El negro que tenía el alma blanca*, *Nobleza baturra*, *Currito de la Cruz*, *La hermana San Sulpicio*, *El niño de las monjas* («Al arrancarlas de su época para hacerlas vivir en otra, pierden su mayor significación», algo que, no obstante, hará el director en el futuro, actualizando ciertas obras que adaptaba al tiempo en que vivía) (1936: 51). En una entrevista concedida a *Primer Plano* en 1951 era más optimista respecto al cine español:

creo que es más fuerte que lo era hace siete años. Se ha salido a muchos países, a muchos mercados extranjeros, y se ha creado el “clima” necesario para que, si hacemos un par de películas sensacionales, el mundo acabe por reconocernos. Y hay equipos preparados para afrontar esa definitiva responsabilidad<sup>38</sup>.

A lo largo de los años, su admiración hacia grandes cineastas como King Vidor y Frank Borzage en Estados Unidos, o René Clair y Julien Duvivier en Francia, que se remonta a un momento de su vida en que aún no había cumplido los veinte años, se mantiene incólume. Ello no fue óbice para que más tarde descubra y ensalce nombres míticos del cine como John Ford, John Huston, Roberto Rossellini, Vittorio de Sica o Elia Kazan, pero esto será consecuencia de aquello. Así lo afirmó en la entrevista de *Primer Plano*: «Si —dice él— hoy admiro a John Huston, es porque ayer admiraba a John Ford, que es lo mismo; si admiro a Elia Kazan, es porque admiraba a King Vidor»<sup>39</sup>. En sus años jóvenes, entre las películas que le impresionaron estaban las mudas *Y el mundo marcha* (*The Crowd*, King Vidor, 1928), *El cameraman* (*The Cameraman*, Edward Sedgwick, 1928) y *Sus primeros pantalones* (*Long Pants*, Frank Capra, 1927). Con el advenimiento del cine sonoro, su atención se centrará en títulos como *El pan nuestro de cada día* (*Our daily bread*, King Vidor, 1934); *Imitación de la vida* (*Imitation of Life*, John M. Stahl, 1934); *Fueros humanos* (*Man's Castle*, Frank Borzage, 1933) o *La*

---

<sup>37</sup> *Popular Film*, 28 de mayo de 1936.

<sup>38</sup> *Primer Plano*, nº 542, 4 de marzo de 1951.

<sup>39</sup> *Ibidem*.



*diligencia* (*Stagecoach*, John Ford, 1939). De Francia se queda con dos grandes filmes: *Poil de Carotte* (Julien Duvivier, 1932) y *Bajo los techos de París* (*Sous les toits de Paris*, René Clair, 1930). Y otra que le subyugó totalmente: *La kermesse heroica* (*La kermesse héroïque*, Jacques Feyder, 1935), algo más que una obra maestra. A juicio de Gil, como expresó en su *Luz de Cinema*, «es una ruta nueva, el principio de un estilo alegre, desenfadado, humano, lleno de emoción...» (1936: 37). De la cinematografía italiana admiró un filme mítico, *Ladrón de bicicletas* (*Ladri di biciclette*, Vittorio de Sica, 1948), que, según Gil, era *Y el mundo marcha* de los pobres. Esas películas son las que construirían su personalidad cinematográfica, su clasicismo filmico: su lenguaje quedó tan arraigado en él que intentó, a su manera, traspasarlo a sus películas, que siempre se beneficiaron de esa actitud.

Por eso, cuando se produjo la eclosión de nuevas tendencias cinematográficas en los años sesenta, sobre todo, la *Nouvelle Vague* francesa o el *Free Cinema* inglés, él permaneció inalterable a sus postulados: hacer un cine sincero y sin retórica y con el público entre ceja y ceja, al que quería darle aquello que reclamaba, aun a costa de que las *iras de la crítica* se cebaran con él. Por eso, no es de extrañar que muchas de sus películas de los años sesenta tuvieran tanto éxito, como *Currito de la Cruz* o *Camino del Rocío*, al servir de respuesta a las necesidades del público.

### III. 4. Gil, documentalista en la Guerra Civil. Nuevos tiempos para el cineasta

Con apenas 21 años, Rafael Gil ha forjado una íntima amistad con Gonzalo Menéndez Pidal, hijo del célebre filólogo e historiador Ramón Menéndez Pidal, a quien le une su mutua pasión por el cine. Cierta día, con su cámara y gracias a una recomendación de Juan Ignacio Luca de Tena, fueron a los estudios CEA, donde rodaron algunas escenas mientras Luis Marquina rodaba *Don Quintín, el amargao* (1935). Estos primeros contactos con la cámara solo fueron provechosos en cuanto a la experiencia, pero su ánimo de rodar iba más lejos. Con el futuro director de fotografía Cecilio Paniagua y el que sería prestigioso documentalista José Val del Omar, hicieron, con el poco dinero de que disponían, varios viajes al Levante español para filmar sus primeros cortos en 16mm, unos documentales sobre la Semana Santa en Lorca, Murcia y Cartagena que vendieron a la casa Kodak que, a su vez, alquilaban a las pocas personas que por aquel entonces disponían de proyector en casa. En 1935 ruedan un divertido corto que Gil titularía *Cinco minutos de españolada*. Fue una producción

modesta filmada en casa de Menéndez Pidal cuyo coste, incluido celuloide, vestuario y gastos generales, no pasó de las trescientas o cuatrocientas pesetas. Protagonizada por Alfredo Antonino y Sarita Madariaga –hija del filósofo y político Salvador de Madariaga–, era una historia absurda sobre un crimen pasional cometido por un torero que, finalmente, muere atropellado por un coche. El corto fue presentado por sus autores a un concurso de cine *amateur* en Berlín, pero, con el inicio de la guerra, se perdió su rastro. De esta primera incursión en la ficción se conserva una secuencia fotográfica en el archivo privado de Rafael Gil que nos ofrece alguna información sobre ella, descubriéndonos un bosquejo en clave de humor de los tipos andaluces que nuestro cine hacía pasar por hispanos<sup>40</sup>.

Todas esas ilusiones de principiante se verían cercenadas cuando el 18 de julio de 1936 se produzca el alzamiento de los militares insurgentes contra el Gobierno republicano. Aunque se esperaba su pronta contención por las fuerzas gubernamentales, pronto la rebelión pasó a convertirse en una auténtica guerra fratricida entre compatriotas alejados entre sí por unos ideales que no supieron contener en los límites del diálogo. Las primeras consecuencias fueron las violentas represiones en masa en los dos bandos, familias desestructuradas y seres desubicados que, por su pensamiento, se encontraron en el lugar y momento equivocados. Rafael Gil perteneció a esa ingente nómina de *desubicados*: de carácter conservador, crítico con los últimos hechos políticos desde la llegada a la poltrona republicana del Frente Popular y de la izquierda más radical, pero al mismo tiempo pacífico y no beligerante, se encontró, por mor de las circunstancias, en territorio afín a la República.

Yo no había profesado las ideas..., yo tengo la teoría de que en esa zona no había República. Ahora está de moda decir que era la zona republicana. No señor, era la zona roja. El Ejército era un Ejército con una estrella de cinco puntas, todo estaba incautado, todo estaba controlado por los sindicatos y el Partido Comunista era el amo absoluto. Había una República oficial, pero la vida no era republicana, era la vida de un régimen comunista (VV AA, 1984:120).

Pero una circunstancia que casi resulta fatal estuvo a punto de dar al traste con su incipiente carrera y, lo que hubiera sido más grave, con su propia vida. Habiéndose iniciado la insurrección, el joven Gil fue llamado a las armas por su quinta, pero no se presentó ante las autoridades. Así, entre julio de 1936 y enero de 1937 fue desertor, al

---

<sup>40</sup> Vid. Anexo III.

desoír la proclama de empuñar las armas. Es en esta situación, yendo Gil por las calles de Madrid cuando es detenido por dos milicianos que inmediatamente le solicitan su documentación. Gil se la muestra y, una vez que le permiten continuar su camino, al despedirse de ellos, les dice el clásico: «¡Adiós!». Movidos por un resorte, los milicianos le requieren de nuevo, espetándole: «¿Cómo dices adiós? Querrás decir ¡Salud! o ¡Hasta luego, camarada! Tú debes ser un faccioso...». Procedieron, pues, a registrarle y al descubrir un carnet del *ABC* en su bolsillo, diario en el que a la sazón escribía, infirieron que era monárquico y le detuvieron en el acto. Llevado al Tribunal del Pueblo, Gil es condenado automáticamente a muerte. En esta dramática situación, su suerte fue ser amigo del director Antonio del Amo, de ideología comunista, que al enterarse de la detención de Rafael Gil se personó ante sus captores y exigió su liberación, que justificó al sostener que era parte integrante del equipo cinematográfico que, bajo su dirección, iba a rodar documentales para la 46ª División al mando del Comandante Valentín González *El Campesino*<sup>41</sup>. Una vez liberado, comienza su relación profesional con del Amo, cuya colaboración sería tan cercana que ellos mismos han divergido en ocasiones sobre quién fue el director real de algunos de los documentales rodados<sup>42</sup>.

Aun formando parte de la sección de cine, Gil se las arregló para rodar documentales que no tuvieran un carácter decididamente bélico o de tendencia, buscando una difícil neutralidad en su contenido. Así, en 1937 dirige *Sanidad*, producida por el Ministerio de Sanidad, con guión y comentario del prestigioso doctor Juan Planelles, sobre el trabajo humanitario que se hacía durante la Guerra Civil. La música corrió a cargo de Rodolfo Halffter, que a la sazón era secretario de música del Ministerio de Propaganda del gobierno republicano<sup>43</sup>.

De 1938 es *Soldados campesinos*, dirigida al alimón por Gil y del Amo, con fotografía de Julián de la Flor y Salvador Gijón, montaje de Arturo Ruiz Castillo y con música del reconocido compositor Jesús García Leoz. Este corto de diez minutos distribuido por Film Popular versaba sobre los campesinos en la guerra y sobre cómo

---

<sup>41</sup> Una vez finalizada la contienda, Antonio del Amo sería condenado a muerte, siendo el propio Rafael Gil quien le libraría de ella.

<sup>42</sup> Sí ha quedado constatado que *Mando único* (1937) e *Industrias de guerra* (1937), producidas por el Partido Comunista de España y distribuidas por Film Popular, fueron dirigidas por Antonio del Amo, apareciendo como ayudantes de dirección Rafael Gil y Carlos Serrano de Osma.

<sup>43</sup> Por esta razón, Halffter tuvo que exiliarse a México, donde seguiría con su carrera musical; su hermano Ernesto, en cambio, fue afín a Franco, trabajando con Rafael Gil en diversas ocasiones.

las mujeres cogían el arado cuando sus maridos se marchaban al Frente. Según explicó Antonio del Amo,

este guión tenía una trama dramática, y aunque reclamaba para su realización actores profesionales, decidimos seleccionar actores naturales para dar al filme mayor autenticidad, con lo cual resultó, andando el tiempo, que estábamos inventando el neorrealismo. El filme estaba dividido en dos partes: la parte de la guerra y la parte del campo. Siendo yo más político que Gil, que era un hombre de ideas conservadoras y tenía miedo de afrontar abiertamente las cosas, yo elegí para su realización la parte del campo, por creer que me era más propicia, y él se encargó de realizar la parte de la guerra (VV AA, 1981: 43).

Gil y del Amo pasarían posteriormente una temporada en Barcelona trabajando en el equipo de Film Popular, pero rápidamente retornaron a Madrid para partir nuevamente a Teruel, donde tendría lugar la ofensiva nacionalista. Según cuenta Rafael Sala Noguer (1993:144),

los percances que en proyectos cinematográficos anteriores acompañaron y frustraron las intenciones de Del Amo, se confabularon también aquí. La camioneta donde iba todo el equipo, más un proyector de cine y un pequeño laboratorio cinematográfico, volcó y todo se perdió al estallar las bombas de mano que el oficial que les acompañaba había incluido en el equipaje. La idea de rodar la salida de las tropas de la plaza sitiada, en columna de ataque, vadeando el río Alfambra, no se pudo rodar y el documental de Teruel quedó sin terminar, al menos tal cual había sido concebido.

De ese período es *Resistencia en Levante* (1938), una producción del Estado Mayor del Grupo de Ejércitos del Centro –que suministró los datos que aparecen en el documental sobre la ofensiva nacionalista– con comentarios del Teniente Coronel Joaquín Otero y fotografía y montaje de Daniel Quiterio Prieto<sup>44</sup>. Según manifiesta Sala Noguer, destaca la sutil no beligerancia del documental, al mostrar las operaciones bélicas de ambos contendientes, la preparación de las defensas y la distribución de sus fuerzas. Estaba dedicada por el General José Miaja a los abnegados combatientes levantinos.

El 15 de abril de 1938, las tropas nacionalistas llegaron a Vinaroz (Castellón), con lo que la España republicana quedó definitivamente escindida en dos. Mientras que Gil permaneció en Madrid, Antonio del Amo siguió en Lleida con el resto del equipo,

donde no rodaron apenas, dada la escasa actividad militar en ese frente. En la cercada capital, el futuro cineasta no estuvo ocioso y rueda, junto a Arturo Ruiz Castillo, encargado también del montaje, *¡Salvad la cosecha!* (1938), producida por el Estado Mayor Central y distribuida por Film Popular, sobre la solidaridad entre los campesinos para recoger la cosecha cuando se escuchaban los disparos en el Frente. Este corto de once minutos contó también en la fotografía con Julián de la Flor y la música de Jesús García Leoz.

En 1939 filma su último documental para la agonizante Segunda República: *Ametralladoras*, documento formativo en el manejo de estas armas destinado a unas milicias que contraponían su ilusión a su incapacidad. La intención de Gil era, pues, analizar los elementos de una ametralladora de procedencia rusa y explicar cómo se cargaba y cuál era el funcionamiento adecuado. Sin embargo, el documental no pudo ser concluido y estrenado.

Una vez acabada la guerra, Rafael Gil, que había tomado contacto con la organización clandestina de la F.E.T. y de las J.O.N.S., entrega todo el material filmado a los ocupantes que, aun conociendo la pericia y la ideología del director madrileño, han de valorar la conveniencia de que continúe trabajando a sus órdenes. Para ello, hubo de demostrar su adhesión al Régimen y que en tiempos de guerra se había visto obligado a trabajar para el Gobierno republicano. El 4 de abril de 1939, Luis Sampedro Díez, comandante médico del cuerpo de Sanidad Militar y accidentalmente con permiso en Madrid, certifica que el joven le merece «un excelente concepto como persona de orden y afecta al Glorioso Movimiento Nacional»<sup>45</sup>. Asimismo, en el escrito de admisión en Falange confesó que en septiembre de 1937 hubo de entrar forzosamente en el Sindicato General Cinematográfico (UGT) y que, durante la Guerra, había sido soldado en la 46ª División y en la Compañía de destinos del Ejército del Centro Rojo. Como debía especificar los actos realizados contra el marxismo y a favor del Movimiento Nacional, Gil constató que su labor había sido estrictamente cinematográfica, pero que había conseguido retrasar durante seis meses trabajos realizables en quince días, aparte de haber impedido que crecidas sumas «se invirtieran en propaganda cinematográfica roja, en combinación con el Sr. Rocés, propietario de los estudios Roptence»<sup>46</sup>. Para su

---

<sup>44</sup> En 1963, Rafael Gil produciría a Quiterio dos cortometrajes documentales sobre el mundo del motor, *Turismo motorizado* y *Una carrera a toda prueba*.

<sup>45</sup> Archivo privado Rafael Gil.

<sup>46</sup> *Ibidem*.

ingreso formal, sería avalado por José González de Ubieta, Antonio Rocés, Carlos Fernández Cuenca, Luis Gómez Mesa y José María Sánchez Silva.

Puede seguir, de esta manera, filmando documentales propagandísticos, aunque esta vez de signo y destinatario muy distintos. En esos primeros meses posteriores a la finalización de las hostilidades, rodaría *Flechas*, un corto documental producido por la F.E.T. y de las J.O.N.S., así como, después de más de dos años dedicados a la producción de documentales relacionados con la contienda civil, dos cortos de una temática más festiva: *La corrida de la Victoria*, sobre la primera corrida de toros celebrada en Madrid con el nuevo Gobierno, el 24 de mayo de 1939, con locución de Ignacio Mateo, fotografía de Julián de la Flor y sonido de Antonio F. Rocés; y *La Copa del Generalísimo en Barcelona* celebrada entre el 14 de mayo y el 25 de junio de 1939.

### III. 5. Formándose en la ficción: sus guiones para otros directores

La caída de Madrid y con ella el fin de la Guerra Civil es el punto de arranque de una nueva fase en la vida del joven Gil, en la que pondrá todo su empeño para cumplir su sueño de ser cineasta. Habiendo quedado constancia de su adhesión al nuevo régimen, Rafael Gil comienza a desempeñar crecientes actividades burocráticas en materia de cinematografía. Ya el 26 de marzo de 1939, Carlos Fernández Cuenca, a la sazón Secretario General del Sindicato de la Industria Cinematográfica y de Espectáculos Públicos, le nombra Secretario de la Sección de Cinematografía, siendo autorizado el 31 de marzo para incautar el material que se hallara en todas las oficinas cinematográficas que trabajaran a las órdenes del Gobierno republicano. Siete meses después, el 24 de octubre de 1939, es designado vocal de la Comisión Asesora de Estudios Técnicos de Espectáculos Públicos, Sección Cinematografía.

A la creciente actividad del joven, que comenzaba a escribir sus primeros guiones, se vendría a unir un acontecimiento feliz: el 15 de diciembre de 1939, contrae matrimonio con su novia formal desde que la conociera poco antes del comienzo de la Guerra Civil, Vicenta Álvarez Ortega, con la que conviviría durante cuarenta y siete años, un tiempo en que ejerció como amada esposa y afectuosa madre de siete hijos (uno de ellos, desgraciadamente, moriría a los pocos años de nacer).

Ese quehacer administrativo lo complementó en ese tiempo con su recobrada labor como crítico cinematográfico, escribiendo primero para el diario vespertino *Informaciones*, donde solo permaneció un mes, al no poder firmar como crítico titular

de un periódico en tanto no se produjera su total *depuración* profesional, y, a partir de 1940, para las revistas cinematográficas *Primer Plano* y *Radiocinema*, los diarios *ABC* y *Arriba* y el semanario *Tajo*<sup>47</sup>. Simultáneamente, hacía reportajes y biografías radiofónicas en la emisora de la Unión Radio de Madrid y ejercía de comentarista del noticiario de la Fox, un trabajo ingrato que llevó de la mejor manera posible, pues en plena Segunda Guerra Mundial, «tenía que comentar las noticias de forma que a los partidarios de Alemania les pareciera bien, y a los partidarios de América también» (Castro, 1974: 191). En el campo cinematográfico sigue su período formativo con el rodaje de documentales. Su experiencia en este campo fue, como hemos visto, un interesante campo de pruebas (y lo seguirá siendo los siguientes tres años) para un Gil que comenzaba a interesarse por las producciones de ficción. Tal es así que en 1937, en plena contienda, ya había concebido un primer guion original titulado *Antes del amanecer*, con diálogos escritos por Felipe Ximénez de Sandoval, que por mor de las terribles circunstancias no pudo materializarse en película.

En 1939 acomete la redacción del guion de la primera película rodada tras la Guerra, la comedia *Leyenda rota*, una producción de Roptence con argumento de Manuel Abril y dirección de su amigo Carlos Fernández Cuenca, con quien también realizaría las tareas de ayudante de dirección. Se estrenó el 4 de marzo de 1940 en el cine Callao de Madrid y del trabajo de los que participaron en el filme no se puede realizar una valoración objetiva al haber desaparecido. Lo único cierto es que este sería el punto de arranque para Gil de una breve pero intensa labor como guionista para otros directores, de los que hay que reseñar, por lo que supuso en la formación del joven aspirante a cineasta, a Eusebio Fernández Ardavín. Por aquel entonces, el director madrileño tenía tras de sí una prolífica carrera que abarcaba dos decenios, con lo que es indudable el dominio que tenía del oficio. Gil ya había tenido ocasión de comprobarlo en su primera película como ayudante de dirección, *En busca de una canción* (1937). Conociendo las dotes como escritor del joven, Fernández Ardavín le encarga la adaptación de la comedia teatral de Antonio Quintero y Pascual Guillén *La marquesona*, estrenada con gran éxito en el Teatro de la Comedia en 1934, que pensaba dirigir como vehículo de Pastora Imperio. El guion ideado por Gil fue autorizado por la censura el 22 de agosto de 1939 y el filme se estrenaría en el cine Rialto el 23 de marzo

---

<sup>47</sup> *Tajo* fue un semanario cuyo primer número había salido a la calle el 1 de junio de 1940 y que fue dirigido primero por el dramaturgo Alfredo Marqueríe y posteriormente por José María Sánchez Silva, que sería afamado escritor de *Marcelino Pan y Vino* (1953).

de 1940. Curiosamente, en esa misma fecha se estrenaba en el Teatro Español la obra de Luis Fernández Ardavín *La florista de la reina*. Eusebio encarga nuevamente a Gil la adaptación del libreto con motivo de su adaptación cinematográfica, que contempla su estreno en los cines Salamanca y Monumental el 17 de mayo de 1940. Con ocasión de la edición de *Tajo* de 7 de septiembre de 1940 en el que se publicó la ficha y una foto de *La florista de la reina*, junto a un anónimo que arremetía despiadadamente contra las películas *fin de siglo*, Rafael Gil tuvo un sonado enfado. En carta a José María Sánchez Silva remitida el mismo día, sospechaba que tal anónimo había sido redactado por el estreno de esa película y que sabiendo que Gil era colaborador de *Tajo* podría crear una cierta tirantez entre la revista y él. Sostenía que hasta el momento se habían rodado dos películas de ese género: *El último húsar* (Luis Marquina, 1940) y *La florista de la reina*, aún sin estrenar. «¿Había que seguir, pues, haciendo películas de gitanos?»<sup>48</sup> Para ello pensó, a modo de resarcimiento, escribir un artículo sobre las películas *fin de siglo*, en el que explicaría cómo evocando épocas pasadas se exaltaban virtudes y símbolos que son la base de todo lo hoy establecido. Precisamente en ese número de *Tajo*, Gil hacía un comentario elogioso de la película de época *Magda* (*Heimat*, Carl Froelich, 1938): «¿No comprendes que, en una página de cine donde colaboro con mi firma, es ridículo que me contradiga un señor anónimo que ni siquiera se atreve a dar el nombre...? Si esto no huele a democracia, que venga Dios y lo vea»<sup>49</sup>.

Simultáneamente a estos trabajos, Rafael Gil recibe el cometido, junto a Juan de Orduña, de adaptar la Novela Ejemplar de Miguel de Cervantes *La gitanilla*, que dirige Fernando Delgado en 1940. Aunque tuvo algunas dificultades con la censura en lo que concierne a la letra de dos canciones, “La niña de los tres novios” y “Coplas de las solteras” —que en primera instancia habían sido suprimidas, pero que tras reclamación de CIFESA serían aceptadas una semana más tarde—, al libreto elaborado por Gil, si bien fueron tachados 18 planos de 13 páginas distintas, se le valoró por su «propósito de limpieza artística»<sup>50</sup>. Estos dos últimos trabajos le reportarían el 1 de abril de 1941 el premio del Sindicato Nacional del Espectáculo al mejor guionista por sus documentales y adaptaciones de películas de argumento.

El 26 de enero de 1942 se estrena en el cine Capitol de Madrid la producción Suevia Films *Unos pasos de mujer*, basada en la novela homónima de Wenceslao

---

<sup>48</sup> Rafael Gil en *Tajo*, 7 de septiembre de 1940.

<sup>49</sup> *Ibidem*.

<sup>50</sup> AGA 36/04541 (sin fechar ni firmar).



Fernández Flórez publicada en 1924 y dirigida por Eusebio Fernández Ardavín. Gil firma la adaptación de una de las novelas del escritor gallego que más le habían impresionado en el triste y destruido Madrid de las postrimerías de la Guerra Civil, llegando a decir que se sentía «inmerso en un mundo de sensibilidad y de amor que nada tenía que ver con el que me rodeaba y pensaba que aquella película no se realizaría jamás»<sup>51</sup>. En el libreto ya se atrevía a realizar indicaciones propias de un guion técnico: así, al final del mismo escribía: «y la cámara desciende hacia el suelo, hacia el barro donde se han quedado las huellas grabadas de “unos pasos de mujer”. Al final de ellas, allá a lo lejos, está olvidada la maletilla de Rocío con que un día llegó al pueblo. La música adquiere potencia y FIN»<sup>52</sup>. Sin solución de continuidad, escribe el primer bosquejo del guion de *Porque te vi llorar* (Juan de Orduña, 1941). Aunque no fue usado como definitivo, en él ya se vislumbraba su capacidad para visualizar en imágenes, al volver a incorporar elementos de un guion técnico. Gil adaptó el argumento de Jaime Salas Merlé, pero parece ser que Orduña no utilizó lo firmado originalmente y sí el texto que después escribiría junto a Santiago de la Escalera. El propio Gil ya había solicitado autorización para el guion el 3 de julio de 1941 (lo había concluido el 26 de febrero), siendo autorizada su realización por la sección de censura de la Dirección General de Propaganda el 7 de marzo<sup>53</sup>.

También en 1942 escribe el argumento de *El pobre rico* (Ignacio F. Iquino, 1942), una producción de Aureliano Campa para CIFESA. Para ello, concibe un asunto que, en plena posguerra, alerta sobre los peligros del dinero y cómo puede pervertir a quien realiza un mal uso del mismo, ensalzando la resignación en la pobreza y el perdón como pilares de la felicidad. El madrileño, con su argumento, idealiza el modelo de mujer preconizado desde el régimen y su actitud hacia el marido, piadosa, sumisa e indulgente, aun en la humillación. Según hacía constar en una entrevista con Ubaldo Pazos<sup>54</sup> el argumento del filme de Iquino era el único original que había realizado en esos primeros pasos formativos en el cine de ficción. Debía referirse, no obstante, a largometrajes de ficción, porque de ese tiempo son dos ideas originales de Gil que fueron convertidas en sendos cortos de animación: *Un día de feria* (1942) y *La manzana encantada* (1942). Son dos producciones de L.A.F.E. que contarían con un presupuesto

---

<sup>51</sup> Reflexión personal de Rafael Gil hallada entre los documentos de su archivo personal (sin fechar).

<sup>52</sup> AGA 36/04548.

<sup>53</sup> *Ibidem*.

<sup>54</sup> Entrevista realizada por Ubaldo Pazos (Documentación en Archivo privado de Rafael Gil. 1942, sin especificar día y mes).

de 3500 pesetas y se rodarían durante los meses de junio y agosto de 1940, según consta en los archivos de la Administración<sup>55</sup>. Ambas fueron dirigidas por Andrés Mejías Torres<sup>56</sup> a partir de unos dibujos realizados por Fernando Morales, con música de Pedro Braña. Aunque son dos cortos perdidos, las sinopsis recogidas en la documentación administrativa nos ofrecen las ideas que Rafael Gil pergeñó para estas atípicas creaciones. *Un día de feria* se ambienta en un parque de atracciones: en un bullicio inmenso al fondo se ven ruedas, columpios, caballitos, etc.; una pareja de novios busca distracción en este parque en cuyas barracas existe diversidad de animales así como un faquir, todos los cuales se mueven y bailan al compás de música original. Se muestran otras situaciones cómicas, para terminar con un primer plano de un caballo de carrusel que guiña un ojo con picardía. Por su parte, *La manzana encantada* plantea un asunto de fantasía a través de una manzana de dimensiones extraordinarias, dentro de la cual duerme un niño, que en su sueño realiza un viaje a un país imaginario, el País de la Maravilla, donde encuentra motivo para deleitarse extraordinariamente ya que existen un conjunto de planos en los que aparecen enanos, hadas, canciones, mariposas, etc., terminando con una canción a cuyos acordes se despierta el niño.

En la entrevista mencionada con Pazos, Gil exponía, dentro de su corta experiencia en el medio, la clave que debía regir el trabajo de un guionista: «creo que mi mayor preocupación al escribir para el cine es la de conseguir a lo largo del tema una “continuidad psicológica”, para mí siempre mucho más interesante que una “continuidad plástica”»<sup>57</sup>. Sostenía que las escenas no debían ligarse por la materialidad de la imagen, sino que debían hacerlo «por la simple intriga o expectación del tema»<sup>58</sup>.

No sería hasta 1947 que adaptaría por última vez una obra para otro director, cuando ya era un reputado cineasta. Y nuevamente sería para una película de Eusebio Fernández Ardavín, *La dama del armiño*, traslación a la gran pantalla de la obra pseudohistórica de Luis Fernández Ardavín, que describe un episodio inventado de la vida de El Greco y cuyo propósito último era encumbrar la fe católica como la auténtica

---

<sup>55</sup> AGA 36/04659.

<sup>56</sup> En algunas páginas webs ([http://www.imdb.com/title/tt0035036/?ref=fn\\_al\\_tt\\_1](http://www.imdb.com/title/tt0035036/?ref=fn_al_tt_1) [última visita: 08/11/2016], se especifica que el director fue Ted Pahle, el renombrado director de fotografía. Un error difícilmente entendible, pero que por el carácter residual de este corto animado, no se ha procurado enmendar. José María Candel, sobre este particular, sostiene que *La manzana encantada* forma parte de un políptico creado por sus autores en Madrid junto a la mencionada *Un día de feria*, *El pelo del diablo* (1942) y *Una extraña aventura de Jeromín* (1943), estas dos últimas sin aportación alguna de Rafael Gil (CANDEL, 1993: 26).

<sup>57</sup> *Ibíd.*

<sup>58</sup> *Ibíd.*

y única fe en el ambiente toledano del siglo XVI. El hecho de que estuviera producida por Cesáreo González, para quien Gil trabajaba en ese tiempo, y que Ardavín fuera su director debieron ser primordiales para que el director madrileño se prestara a colaborar en el libreto. La partida presupuestaria para el guion (incluido el guion técnico) era de 15.000 pesetas, con lo que cabe colegir que la remuneración de Gil fue casi testimonial<sup>59</sup>. *La dama del armiño*, estrenada en el cine Callao el 3 de noviembre de 1947, sería la última colaboración con el director que más le ayudó en sus inicios, con quien aprendería los resortes básicos del rodaje de un filme, y que se preciaría de su amistad hasta su desgraciada muerte en 1965.

A esas alturas, Rafael Gil ya tenía claro que «las películas deben escribirse. Y que los que tienen que escribirlas han de ser escritores»<sup>60</sup>. Ello explica que en su carrera profesional la mayoría de las veces encargara la redacción del libreto a un escritor o un guionista, aunque matizara que «claro está que sobre la adaptación hago luego alguna que otra reforma, y, desde luego, confecciono yo mismo el guion técnico»<sup>61</sup>. Siempre consideró al guion como el pilar sobre el que se erigía el edificio de toda producción cinematográfica; para él, «un buen guion es la única garantía posible de una buena película» (Gómez, 1944: 6). «Lo verdaderamente trascendental es el desarrollo del tema, el juego artístico de las escenas, la línea espiritual de los personajes, mantenidos a lo largo de una continuidad cinematográfica. Es decir, todo lo que hay de esfuerzo cerebral y de inquietud espiritual, que es lo que da categoría al esfuerzo humano» (Gómez, 1944: 7).

### **III. 6. La reconstrucción de España a través del documental. Los documentales de posguerra de Rafael Gil**

#### *III. 6.1. Forjando un cineasta. Rafael Gil y el documental poético*

Hacer cine en España durante los primeros años de la posguerra no estaba exento de dificultades. Eran tiempos de carestía, de presencia de una débil industria cinematográfica que a duras penas sacaba adelante una digna producción y donde los jóvenes cineastas descubrían los numerosos obstáculos que ante ellos se cernían para

---

<sup>59</sup> Según datos contenidos en el expediente depositado en AGA 36/03292.

<sup>60</sup> Entrevista sin fechar, hacia 1943. Archivo privado de Rafael Gil (los subrayados son del propio director).

<sup>61</sup> Entrevista de Guillermo Bolín a Rafael Gil en *ABC*, 17 de enero de 1959.

filmar su primera película. El final de la Guerra Civil fue el comienzo de una dura etapa que iba a cercenar las ilusiones y sueños de unos individuos que querían hacer del cine su propósito profesional. Pero su entrada o continuación en el sector cinematográfico estaba condicionada por una nueva realidad: el firme control de la propaganda y comunicación por parte de las autoridades franquistas. El cine, como forma de expresión y comunicación más popular, fue foco de atención especial por un régimen que vio en él la posibilidad de verter todas sus consignas con inequívoco ánimo de educar a las masas. Si eso era evidente en el cine de ficción, al tolerar e incentivar filmes de exagerada inocencia, amables comedias, folletines literarios o el denominado *cine de cruzada* en los albores de la posguerra, más claro resultó en el cine de no ficción, donde las posibilidades creativas de los realizadores se veían acotadas a una serie de temas convencionales que tenían como nexo de unión la exaltación de la patria a través de sus elementos característicos, como el folklore, las tradiciones ancestrales, el patrimonio histórico-artístico o la riqueza de nuestro entorno natural.

En este contexto, la importancia del género documental en España durante el primer lustro de la posguerra no radicó en el contenido de las realizaciones –las más de las veces cortos de menos de diez minutos de duración– y en la importación de las directrices que en este campo habían establecido documentalistas foráneos como Robert Flaherty o John Grierson –a las que no eran ajenos los nuestros como tendremos ocasión de comprobar–, sino en constituir un inicial campo de experimentación del uso de la cámara, del contacto con el medio, de la utilización de los recursos narrativos, con miras a un ulterior paso al cine de ficción. En efecto, pocos fueron los documentalistas españoles que, al contrario que en otros países, forjaron una trayectoria profesional en este campo y se alejaron de los cantos de sirena del aplauso del público: Sabino A. Micón, Arturo Pérez Camarero o José Sobrado de Omega *Focus* son algunos de estos profesionales. Fueron legión, en cambio, los directores españoles que recorrieron esta fase previa en su itinerario al cine de ficción; nombres como Carlos Serrano de Osma, Antonio Román, Arturo Ruiz Castillo, Juan de Orduña, Enrique Herreros... También todo un Jefe del Departamento Nacional de Cinematografía, Manuel Augusto García Viñolas, cuya *Boda en Castilla* (1941) fue ampliamente publicitada, incluyendo su presencia en la IX Bienal de Venecia... Incluso un director de fotografía de la talla de Cecilio Paniagua hizo sus pinitos en la realización de documental (*Ría Baja*, para CIFESA) como complemento a su trabajo para otros documentalistas como Orduña o Gil. Una de las razones aducidas para explicar la poca predisposición que tenía el

cineasta hispano a continuar su trayectoria en este campo, aparte de las limitaciones temáticas, nos la ofrece Erik Barnouw al sostener que «algunos artistas pasan del documental a la ficción porque sienten que esto los acerca más a la verdad, a su propia verdad» (1996: 313).

Rafael Gil pertenece a ese grupo de cineastas que hicieron del documental un laboratorio donde poner de manifiesto el axioma de ensayo y error para su mejor incorporación al terreno de la ficción cinematográfica. Sin embargo, ello no fue óbice para que conociera los ejemplos que hasta la fecha había dejado la breve historia del documental desde que en 1922 Robert Flaherty filmara *Nanuk el esquimal* (*Nanook of the North*), considerado el primer documental de la historia. Sus escritos en los años treinta no fueron ajenos al cine de no ficción, cuyo auge en otros países no tenía correlativo dentro de nuestras fronteras, ni en producción ni en exhibición, algo que Gil echaba de menos. Sobre este particular expuso sus inquietudes en dos artículos, «Cine documental y cine educativo»<sup>62</sup> y «Decadencia del documental»<sup>63</sup>. En ellos quedan patentes las ideas que sobre este campo tenía el director madrileño, pero también sus contradicciones o más bien sus cambios de opinión, que quedarán reflejadas cuando llegue el momento de la práctica. Ya con dieciocho años Gil dejaba claro en su artículo de *Popular Film* que al público habrían de facilitársele ingentes dosis de espectacularidad y entretenimiento para que acudiera a las salas, para olvidar su tediosa vida cotidiana. Lo que era obvio para el cine de ficción lo extendía al de no ficción, al sostener que los filmes puramente científicos no son para el público: las referencias fundamentales en que se basaba eran los documentales de Merian C. Cooper y Ernest B. Schoedsack para la Paramount –especialmente *Grass* (1925), sobre la tribu persa de los Bakhtiari, y el documental ambientado en Tailandia *Chang: A drama of the Wilderness* (1927)– y el cine ruso, en particular Dziga Vertov y su paradigmática *El hombre de la cámara* (*Chelovek s kinoapparatom*, 1929), del que se declaraba incondicional admirador en esos años de juventud.

Más interesante resulta su visión del documental en el citado artículo de *ABC*, que contrastará, empero, con sus trabajos como documentalista. En primer lugar, después de alabar obras como *Turksib* (Victor A. Turin, 1929) o *Igdenbu* (Amo Bek-Nazaryan, 1930), hace una velada crítica al tipo de documental de estampita y a la deficiente

---

<sup>62</sup> *Popular Film*, nº 264, 3 de septiembre de 1931.

<sup>63</sup> *ABC*, 22 de abril de 1936.

utilización de las posibilidades del sonido, al sustentarse casi en su totalidad en el uso continuado de la voz en *off*, con carácter explicativo. Para Gil, en ese año de 1936 los documentales que se rodaban usualmente eran

simples álbumes de tópicos. Las cámaras recorren el mundo con un itinerario de agencia de viajes. Siempre las mismas ciudades cosmopolitas, los mismos monumentos históricos, los mismos mares, las mismas selvas... El paisaje del cinema documental es idéntico al de las tarjetas postales. Con la diferencia de que las postales son mudas y los films van acompañados de la explicación oral que ya hemos definido antes. El cine documental, al llegar al gran público y halagarle, se ha empequeñecido artística y culturalmente. Ahora es raquítico, vulgar, viejo<sup>64</sup>.

Paradójicamente, es este un modelo de documental que el cineasta implementará cuando aborde el género, un cambio de actitud cuyas claves intentaremos dilucidar en las siguientes páginas.

El fin de la Guerra Civil conllevó, en fin, la perentoria necesidad de reconstruir España y de forjar una unidad de espíritu, de ideales entre los vencedores y los vencidos. Desde el Régimen, ya se postuló la presencia de documentales que retrataran variados aspectos de la orografía, folklore y cultura hispanas con una Ley de Ordenación y Defensa de la Industria Nacional de 24 de noviembre de 1939 que, entre otras cosas, obligaba al exhibidor a proyectar en cada sesión un film corto nacional de uno o dos rollos.

Aun siendo plenamente conscientes de las posibilidades prácticas abiertas desde la Escuela Documentalista Británica, dichos postulados no fueron aplicados en España. No trasladaron el uso de elaborados montajes, caracterizados por un barroquismo de planos, entre los que abundaban planos detalles y sutil superposición de éstos, así como el acusado simbolismo subyacente a muchos de los documentales, orientados a un compromiso social. En cierta forma, los creadores sacrificaron la forma en beneficio de un contenido directo, sencillo, en pos de una mayor glorificación de la Patria Hispana, a la que debían dirigirse todas las manifestaciones artísticas, en especial durante los primeros años del Régimen. Así lo constató Vicente Torres en las páginas de *Radiocinema*:

---

<sup>64</sup> *Ibídem*.

Bien aprovechada esta variada cantidad de aspectos (la diversidad de matices de España que han de divulgarse con una cierta conciencia de creación), pudiera servir como tema a una serie de documentales que nunca serían exclusivistas, puesto que la cantidad de ellos en las diversas regiones de la madre Patria es garantía de amenidad y de holgado interés por parte del público en general, ávido de conocer su España. Y una vez logrado lo propuesto, se realizaría una de las premisas más augustas del nuevo tiempo: Hacer patria<sup>65</sup>.

Esa idea de Patria estará presente en las mentes de muchos teóricos como aspiración máxima a la que habría de tender el documental hispano. Así lo señalaría años más tarde Miguel Buñuel en la *Revista Internacional del Cine*, que postulaba el papel preponderante que debía tener el Estado —a falta de una iniciativa privada fuerte—, «por derecho natural y propio»<sup>66</sup>, de realizar documentales adecuados «para el bien de la nación y de su pueblo, para contribuir al engrandecimiento de la patria»<sup>67</sup>. Es por ello que poco o nada podían hacer nuestros realizadores para potenciar un cine documental serio y riguroso, de investigación, en suma, de creación más allá de la constatación de una realidad. Considerando al espectador como «analfabeto»<sup>68</sup>, el documentalista español, extensión de producciones gubernamentales o privadas (por separado o en trabajo colaborativo), se limitaba a mostrar un puñado de estampas visuales, bellas *per se* y no tanto por el trabajo del camarógrafo.

### III. 6.1.1. *Luz de Levante* (1940)

La década de los cuarenta nos presenta a un Gil que alterna su comentada labor como guionista y ayudante de dirección para los filmes de Eusebio Fernández Ardavín o Fernando Delgado con la de documentalista para la valenciana Cifesa. No es de extrañar, pues, que filme en este tiempo una pequeña obra dedicada a glosar las tierras levantinas, *Luz de Levante*, documental producido por Juan de Orduña muy estimado por el director madrileño y del que poco más se tiene conocimiento al no haberse podido conseguir copia alguna en las Filmotecas españolas y en el archivo personal de Rafael Gil. No obstante, sí se puede tener una idea de su contenido si atendemos a la sinopsis depositada en el Archivo General de la Administración:

---

<sup>65</sup> *Radiocinema*, nº 59, 30 de diciembre de 1940.

<sup>66</sup> *Revista Internacional del Cine*, nº 6, noviembre de 1952.

<sup>67</sup> *Ibidem*.

<sup>68</sup> *Ibidem*.

La película aspira a ser una exaltación lírica y plástica de Levante y el Mediterráneo. No hay, pues, argumento. Lo que sí habrá, en cambio, es una idea que unifique la totalidad del documental: la idea de lo pródigo, de lo abundante. Todo alcanza en Levante proporciones deslumbradoras: la tierra, el mar, la industria, el sol... se nos muestran en una plenitud realmente extraordinaria. Dar esta sensación es, justamente, lo que se pretende con *Luz de Levante*<sup>69</sup>.

Inicia, pues, un período centrado en la creación de cortos documentales de índole turística, a fin de difundir y promover las bellezas y maravillas de algunos parajes españoles y manifestaciones folklóricas. Sus pequeñas obras no suponen un oasis en la producción documental que nos lega la cinematografía hispana en estos primeros años de dura posguerra, sino que son consecuencia directa de la necesidad propugnada por el Régimen de reconstruir España teniendo presente todos los aspectos de las vidas de sus habitantes; de alguna forma, parafraseando el Preámbulo de la Ley de Prensa de 1938, la conocida Ley Serrano Suñer, podríamos decir que el documentalismo español tuvo un papel preponderante en «la formación de la cultura popular» y en «la creación de la conciencia colectiva». Bernard P.E. Bentley deja constancia de esta funcionalidad del trabajo documental –poniendo como ejemplos *Suite Granadina* (Juan de Orduña, 1940) y *Feria en Sevilla* (Rafael Gil, 1940)– cuando sostiene que «documentaries continued to flourish, and were used to redefine regional ethnicity according to the values of the regime, expressed through voice-overs and camera angles» (2008: 86). En definitiva, *hacer patria*.

### III. 6.1.2. *Feria en Sevilla* (1940) y *Luna gitana* (1940)

*Feria en Sevilla* y *Luna gitana* forman parte de un díptico documental que podríamos llamar poético que contienen, con las limitaciones pertinentes, elementos aceptados en el cine de no ficción de la época. Como otros cortos como *Barcelona, ritmo de un día* (Antonio Román, 1940), estamos ante pequeñas sinfonías urbanas que, sin dejar de tener presente obras señeras como *Berlin: Die Sinfonie der Grosstadt* (Walther Ruttmann, 1927), en la estructuración de la línea temporal de la diégesis, abogan por el recurso del verso, opción a la que recurre la Escuela Británica, como se pone de manifiesto con las letras de W.H. Auden para la fundamental *Night Mail* (Harry Watt y Basil Wright, 1936). Pero en ellas son los elementos folklóricos, la exaltación de las tradiciones y de la fiesta, todo con la recurrente intención de *hacer patria*, las que

---

<sup>69</sup> AGA 36/04541.



reclaman la atención de Rafael Gil y del productor de estos cortos, Juan de Orduña. *Feria en Sevilla* es una producción Juan de Orduña para Cifesa, con fotografía de Cecilio Paniagua y un poema escrito por Luis Fernández Ardavín, recitado por el propio Orduña. Rodada en Sevilla y en los Estudios CEA–Ciudad Lineal, el corto comienza con la Feria de Abril de Sevilla, mientras de fondo se escucha la voz de Orduña recitando los versos de Fernández Ardavín. Seguidamente, hace acto de presencia Manolita Morán, intercalándose su baile, a los acordes de la música del Maestro Alonso, con imágenes de Sevilla, en particular el barrio de Santa Cruz e iconos de la capital andaluza como la Plaza de España, el Parque de María Luisa, los Reales Alcázares... La corrida de toros será la protagonista de la tarde y la noche volverá a ver la Feria, esta vez engalanada con cientos de bombillas iluminadas. Cuando el 4 de noviembre de 1940 se envió a censura *Feria en Sevilla*, en el expediente original se especificaba que el director era Juan de Orduña. Finalmente sería censurada el 20 de noviembre sin cortes y apta para menores de 14 años, ya bajo la dirección de Rafael Gil (aunque podríamos hablar realmente de autoría compartida)<sup>70</sup>, aunque estrenada el 26 de mayo de 1941.

Con el aprovechamiento de un decorado de una plaza de un pueblo andaluz construido para el film *Leyenda rota*, Gil rueda *Luna gitana*, que también se enmarca en la tendencia antedicha, pero que tiene la particularidad de combinar imágenes documentales y animadas con un pequeño relato de ficción. El argumento es de José González de Ubieta y los diálogos, de Antonio Guzmán, mientras que el poema que enmarca las bellísimas imágenes de Córdoba fue concebido por Eduardo de Orduña y A. Giménez, siendo recitado igualmente por Juan de Orduña. Un vendedor (Manuel Arbó) llega a la ciudad andaluza intentando cantar las virtudes de un nuevo aparato, el gramófono. El pueblo se indigna ante tanta tecnología y se manifiesta en defensa de lo tradicional, de la guitarra y el flamenco. Uno de ellos (Juan de Orduña) termina cogiendo un disco de vinilo que está puesto en el gramófono y lo lanza al espacio. Ahí tiene lugar una transformación de lo *real* a lo *animado*, apareciendo en pantalla, de esta forma, el disco volando a través del espacio y yendo a posarse en el pico inferior de una luna animada en cuarto menguante, que utiliza su pico superior como si fuera una aguja del *pick-up* para dar paso a la composición para piano *Córdoba*, de Isaac Albéniz, mientras se proyectan unas imágenes documentales del casco histórico de Córdoba

---

<sup>70</sup> AGA 36/03171.

subrayadas por la emotiva voz de Orduña recitando el poema dedicado a la ciudad califal.

Aunque cuenta con una excelente fotografía de Cecilio Paniagua y Enrique Barreyre González y con la apropiada música de Juan Quintero, compositor que se encumbraría fundamentalmente gracias a sus trabajos para Rafael Gil, *Luna gitana* nunca fue del agrado de su director. En 1943, cuando tenía tres largometrajes en su haber, ya renegaba de ella y asumía que el motivo de su insatisfacción estaba en «abordar un tema español demasiado superficialmente y correr el riesgo de caer en la españolada. Y esto no se puede perdonar jamás, por lo menos, yo no me lo perdonaré nunca... aunque sea una falta de “corto metraje”»<sup>71</sup>.

### III. 6.2. *El políptico canario (1941): Islas de Tenerife, Islas de Gran Canaria, Fiesta canaria y Tierra canaria.*

John Grierson definió el documental como el «tratamiento creativo de la realidad» (Rabiger, 1998: 11), una expresión imprecisa, una especie de cajón de sastre en la que se podrían englobar los documentales de Rafael Gil, muy especialmente los cuatro que filmó en 1941 de las Islas Canarias: *Islas de Tenerife, Islas de Gran Canaria, Fiesta canaria y Tierra canaria*<sup>72</sup>.

Estos documentales fueron realizados con motivo de la Exposición que acerca de las Islas Canarias tuvo lugar en Madrid en abril de 1942 y producidos por la Delegación Nacional de Prensa y propaganda de la Falange Española y de las J.O.N.S., Comisión de la Exposición de las Islas Canarias y el Departamento de Cinematografía de la Vicesecretaría de Educación Popular, siendo distribuidos por Cifesa (el 11 de septiembre de 1943 se exhibirían nuevamente en el cine Rialto de Madrid). Para su rodaje, Gil contó con un presupuesto acreditado de 20.000 pesetas por documental y se valió de un destacado grupo de colaboradores que incluían a Cecilio Paniagua en la fotografía, José Ruiz de Azagra en la música –arreglando temas del folklore canario– y Lily Woves en el montaje. Con el políptico canario, el cineasta madrileño sigue la estela

---

<sup>71</sup> *Marca*, 1943 (sin fecha exacta). Archivo privado Rafael Gil.

<sup>72</sup> De ellos, a septiembre de 2016 solo ha sido posible visionar *Tierra canaria*, pues mientras que los dos primeros no gozan de copia en la Filmoteca Española, ni en el archivo personal de Rafael Gil, *Fiesta canaria* está pendiente de restauración; no obstante, de los propósitos de su producción y del contenido de sus textos contenidos en los expedientes depositados en el Archivo General de la Administración es posible elucidar el tratamiento que Gil le dio a sus cortos.

marcada por anteriores documentales turísticos de esta zona, como el de Tenerife para la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929 dirigido por José González Rivero y Gran Canaria, filmado por Carlos Pahissa, o los realizados por Antonio Prunera, Giuseppe Sessia y Dante Perinetti para la productora barcelonesa Cultura Films (cuyo director era Prunera) sobre Tenerife, Gran Canaria y La Palma en 1934 y 1935.

Los parámetros que informan este conjunto de cortometrajes son comunes: el engrandecimiento de la Patria Española partiendo de una de sus regiones con unas señas de identidad propias y el trabajo colaborativo de sus habitantes en pos de la obtención de los mejores frutos desde la explotación de sus abundantes recursos. Así se deduce de las imágenes de *Tierra canaria* y de los textos leídos por Antonio Casal y Ernesto Giménez Caballero para los cuatro documentales. Cada una de las palabras que comentan las imágenes tienen relación, directa o indirecta, con la idea de Patria Española, o con Castilla, simiente del Imperio, en algunos casos con una claridad abrumadora, así como con el pasado glorioso de España y su legado histórico: «Santa Cruz de Tenerife, con sus torres grandes y esbeltas, parecen ser el gran faro de España en la ruta de América» (*Islas de Tenerife*); «la Iglesia de la Concepción (...) un edificio en apariencia vulgar donde se levanta el mayor monumento histórico de Canarias, la Capitanía Militar, donde Franco alzó su espada para guiar con ella a España en su destino eterno» (*Islas de Tenerife*). «La Laguna es un pueblo patriarcal de gran abolengo cultural y religioso, algo así como la equivalencia a las viejas ciudades de la vieja Castilla» (*Islas de Tenerife*). «Como en Castilla, la mirada del hombre se hace penetrante y clara ante el paisaje de la llanura, y como en Castilla también surgen insospechadamente los molinos de viento con sus aspas inmensas y robusto trazo de estampa quijotesca, es la huella de remotos pobladores de la isla y de su neto origen castellano» (*Islas de Gran Canaria*). «Tras los días de trabajo y esfuerzo, los campesinos se preparan para la fiesta cuyas ceremonias, aunque cristianas, se remontan a los tiempos de los guanches antes de la conquista y colonización española» (*Fiesta canaria*). [Aparece una labor cooperativa para construir un muro de contención]. «Transformar la roca en el pedregal, en huerta y en jardín. Hacer aquí tierra es hacer patria, es ensanchar abnegadamente la fecundidad de la patria española» (*Tierra canaria*). «Los tomates son, junto al plátano, la mayor riqueza de las islas, tomates y plátanos, rojo y amarillo son la bandera española de Canarias. El tomate canario traído por nuestros conquistadores de América, sabroso a mar y a sal, pinos, palma y volcán, es uno de los frutos de más vitaminas que se producen en el mundo y era codiciadísimo

por los ingleses. La España de Franco va liberando su consumo para un mercado nacional y autárquico» (*Tierra canaria*). Y como corolario a su obra canaria y a su propósito de glosa, esta apostilla en el final de *Tierra canaria*: «La tierra canaria es un paraíso de Dios, pero donde Adán y Eva no han sido expulsados porque el hombre y la mujer de esta tierra bendita que riegan con su sudor, alegre y fuerte, trabajan por la grandeza de Dios y la gloria de España».

Las imágenes mostradas en *Tierra canaria* están en las antípodas de las de *Berlin: Die Sinfonie der Grosstadt*, pues mientras en estas es nudo conductor el acendrado maquinismo, el avance de los medios de producción, las filmadas por Rafael Gil suponen un velado homenaje al trabajo manual de los habitantes canarios, a su esfuerzo físico en pos de la consecución del fruto. *Tierra canaria*, acaso el documental más interesante de este ciclo según destacan los propios cronistas de la época<sup>73</sup>, está muy influenciada, como hemos visto, por *El pan nuestro de cada día*. A este respecto, contaba Gil a Antonio Castro cómo había influido el film de Vidor en su visión de la tierra canaria (1974: 191):

Aquellos hombres que llevaban el agua a través de un carril muy pequeño, con un gran esfuerzo, influyó tanto sobre mí, que hice en mi corto una escena equivalente, en la que los habitantes de Canarias transportaban la tierra, a zonas donde solamente había roca. La llevaban a lo mejor desde 30 kilómetros, en burros, en cestas, en cualquier cosa. Además, tenía una foto de Paniagua excelente.

En los albores del régimen franquista, es evidente que se produjo un auge significativo del género documental en términos cuantitativos; sin embargo, no se generó, una auténtica escuela española del documental, heredera de otras anteriores como la británica o la estadounidense –cuya existencia era conocida–, pero con una raíz netamente hispana. Entre las razones vistas, la orientación patriótica que se perseguía de las obras documentales por las instancias gubernamentales y la falta de documentalistas *per se*, que iban engrosando paulatinamente las filas del cine de ficción. Por ello, cuando en los años cincuenta se habló de una crisis del documental, Ángel Zúñiga, en las páginas de la *Revista Internacional del Cine*, salió al paso diciendo que no existía tal crisis sencillamente porque «mal puede llegar a un punto muerto lo que nunca ha

---

<sup>73</sup> *Primer Plano*, nº 78, abril de 1942, enjuiciaba éste como el mejor de los cuatro, «hasta el punto de constituir un modelo».

existido en una realidad de hechos y obras concretas»<sup>74</sup>. Rafael Gil también fue hijo de su tiempo en lo que se refiere al género documental. Aun de pensamiento conservador, era tal su cultura cinematográfica que en sus escritos en los albores de la Guerra Civil abogó por un tipo de documental lejos de la estampita visual, sosteniendo la decadencia del género. La contienda fratricida le ubicó en la zona republicana para la que rodaría documentales inocuos de retaguardia poniendo el acento en las poblaciones afectadas y pretendiendo una difícil neutralidad, dentro de que no dejaban de ser obras de propaganda, para, una vez concluida la guerra y entrando a prestar sus servicios en el bando ganador, filmar unos cortos no localizados pero cuyo propósito era fundamentalmente instructivo y festivo. La nueva etapa dejaría atrás sus loables pensamientos teóricos para entrar a formar parte de un engranaje en el que se buscaba engrandecer por todos los medios la Patria derruida. A ello dedicaría todos sus esfuerzos un Gil que permaneció pocos años en la dirección de documentales antes de estrenar en 1942 su primer largometraje de ficción, *El hombre que se quiso matar*, aunque ocasionalmente volvería años más tarde al género con dos obras de signo deportivo y festivo, respectivamente: *Cincuenta años del Real Madrid* (1952) y *Coronación de Nuestra Señora de Lledó* (1971).

### III. 6.3. Corolario tardío del cine de no ficción de Rafael Gil

Veintiún años tardaría Rafael Gil en rodar un nuevo documental, esta vez con motivo de las Bodas de Oro del Real Madrid. Gil era un madridista convencido<sup>75</sup>, socio desde 1933 (aunque después tuvo un parón en su continuidad por la guerra y los primeros años de la posguerra, volviendo con la inauguración del Nuevo Estadio de Chamartín en 1947), que asistía siempre que podía a ver a su equipo y que incluso llegó a viajar con él al extranjero en la época dorada del Madrid de las seis Copas de Europa. Fue amigo personal de Santiago Bernabéu y con el tiempo pasó de vivir en la calle Goya a mantener su residencia en la calle Segre, muy cerca del coliseo blanco<sup>76</sup>. Con el

---

<sup>74</sup> *Revista Internacional del Cine*, nº1, junio de 1952.

<sup>75</sup> Hay alusiones al Real Madrid en muchas de sus películas: por ejemplo, en *Novios de la muerte*, uno de los legionarios califica al Comandante Lauria, mientras que alaba a su nuevo trompeta, como el “Bernabéu del Tercio”: «se lleva siempre lo mejor para su bandera». U otro diálogo en *Las autonomías*: «Se lo han puesto difícil al Madrid». «Bah, al final, la liga, merengue». Además, el Real Madrid aparece mencionado en otros filmes como *Tú y yo somos tres*, *Sangre en el ruedo*, *La boda del señor cura*, *Hijos de papá*, *Las alegres chicas de Colsada*...

<sup>76</sup> El 10 de septiembre de 1996, el alcalde de Madrid, José María Álvarez del Manzano, dedicó a Rafael Gil una placa homenaje del Plan Memorial de Madrid en la fachada de la casa nº 17 de la calle Segre.

consolidado prestigio que en 1952 ostentaba, el director madrileño era, pues, la persona idónea para realizar el homenaje fílmico que el Real Madrid deseaba para una efeméride tan especial como los cincuenta años desde su fundación, allá por 1902.

Para las Bodas de Oro del club se dio entrada a renombrados profesionales relacionados con el cine español y que se destacaban por su madridismo, entre los que se encontraban Rafael Gil, José Luis Sáenz de Heredia, Manolo Morán... Una idea que se iría forjando hasta que Gil y Sáenz de Heredia finalizaron el guion. El resultado se pudo ver en la *première* madridista del cine del Parque Móvil el 29 de marzo de 1952 –a la que seguiría en una segunda parte el preestreno de otra reciente producción de Gil, *De Madrid al cielo*–.

Presentada por NO-DO (realizada por técnicos y artistas madridistas para conmemorar sus Bodas de Oro), comienza con una recreación de postales de primeros de siglo, para ubicar históricamente el nacimiento del club. Aparecen igualmente imágenes que sitúan al espectador en esos años, como Santos Dumont y el avión o las coronaciones de Alfonso XIII en España y Eduardo VII en Inglaterra. En París, últimos modelos de sombreros para yeguas... Todo siempre con un toque de humor.

Acto seguido hay una parte ficcionada, también en clave de humor, un corto mudo protagonizado, entre otros, por Fernando Fernán-Gómez (árbitro), Fernando Sancho (jugador), José Fernández Aguayo (portero), Manolo Morán (directivo) o Félix Fernández, y, como extras, Blanca de Silos y Virginia de Matos, y en el que colaboran jugadores del Real Madrid y el Plus Ultra, que representa un partido entre el Real Madrid de principios de siglo contra el ficticio Peripatéticos F.C.

Van entrando en escena leyendas blancas del madridismo hasta la fecha, como Eduardo Teus o Félix Pérez; y episodios como la celebración de la final de la Copa del Generalísimo en Montjuic el 9 de junio de 1946 en la que el Madrid venció al Valencia 3-1 (Barinaga, Pruden (2) y Gorostiza para el Valencia) y cuyo trofeo recogió su capitán Ipiña de manos del Ministro de Industria y Comercio en representación de Franco. Al año siguiente, el 22 de junio de 1947, revalidará el título al ganar al Español por 2-0 en Riazor con goles de Vidal y Pruden. Posteriormente, tendrá lugar un acontecimiento clave para el madridismo: el 14 de diciembre de 1947 se inaugura el Nuevo Estadio de Chamartín ante el Os Belenenses portugués.

El documental, de dieciocho minutos de duración, finaliza con el equipo que el Real Madrid tenía en 1952, así como los numerosos trofeos que ya en esa fecha acumulaba el equipo blanco.

En 1962, Matías Prats dirige el documental *Historia de cinco copas*, también producido por NO-DO, incorporando en su inicio las imágenes rodadas por Rafael Gil para *Cincuenta años del Real Madrid* (al menos 13 minutos forman parte del documental de Prats). Asimismo, el final de la obra de Gil, un barrido de cámara a través de la vitrina de trofeos del club blanco, es utilizado por Matías Prats para concluir *Historia de cinco copas*, esta vez con la voz de fondo del popular periodista.

En 1966, Rafael Gil rodó el que sería su último documental, un corto de quince minutos, con argumento y guión de Carlos Fabra, en honor a la Santísima Virgen de Lledó, patrona de Castellón, con ocasión de las fiestas conmemorativas del Sexto Centenario de su descubrimiento (*Troballa*) en 1366 en un terreno propiedad de Perot de Granyana, y con cuya Comisión organizadora colaboró desinteresadamente el cineasta, asistiendo además el 3 de mayo al estreno en la ciudad levantina de *¡Es mi hombre!*, como parte del programa de las fiestas.

Filmado en 35 mm en Eastmancolor, con fotografía de Manuel Merino, montaje de José Luis Matesanz y música de Manuel Parada, el documental muestra la procesión de la imagen de la Virgen por las calles de Castellón, acompañada por todas las autoridades civiles, militares y eclesiásticas de la ciudad. Después hace hincapié en los diversos actos cívicos que se desarrollan durante las jornadas: un concurso de motonáutica en el Puerto de Castellón; un Festival aéreo patrocinado por el aeroclub Castellón; la inauguración de las nuevas pistas de tenis de la ciudad, con la presencia, entre otros, de Manolo Santana; una corrida de toros con Antonio Borrero *Chamaco*, Paco Camino y Gregorio Tébar *El Inclusero*; o la bendición del nuevo seminario *Mater Dei*.

Sin embargo, según consta en los archivos de la Administración, no es hasta el 8 de enero de 1971 que Gil solicita el permiso de rodaje, que le es concedido el 3 de mayo. El presupuesto previsto era de 800.000 pesetas, del que finalmente se cubrieron 655.088 pesetas. La Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Castellón subvencionó para el rodaje la cantidad de 150.000 pesetas, siendo la inversión de Coral de 505.088 pesetas<sup>77</sup>. En la documentación hallada en el archivo se especifica que la fecha de comienzo de rodaje prevista era el 10 de febrero de 1971, durante 12 días en exteriores en Castellón de la Plana y provincia y 3 en interiores naturales. En sesión de la Comisión de Apreciación de 17 de febrero de 1971 se autorizó el proyecto, aunque los

---

<sup>77</sup> AGA 36/05070.

ponentes lamentaron la falta de guion, pues solo se había presentado una sucinta sinopsis, con lo que hubieron de condicionar la concesión de las subvenciones pertinentes en su caso al visionado del documental. Estamos, pues, ante meros trámites burocráticos para un corto que ya había sido rodado unos años antes y que, imaginamos que por cuestiones estrictamente laborales, no pasó por el proceso de postproducción y exhibición hasta cinco años después, cuando se presentó por primera vez en Castellón el 9 de mayo de 1971 con motivo de las Fiestas Conmemorativas. No obstante lo anterior, el documental no tiene mayor interés que el de servir de testigo visual del homenaje de los castellonenses a su Patrona.





## IV. Y EL CINE MARCHA... LOS AÑOS DORADOS DE RAFAEL GIL

### IV. 1. Un madrileño en el Star System de CIFESA.

#### IV. 1.1. *El hombre que se quiso matar* (1942)

A sus veintiocho años, Rafael Gil había alcanzado un alto nivel formativo que podría augurarle una buena carrera cinematográfica. Tras las experiencias ya vistas como director de cortos documentales, guionista y ayudante de dirección, Rafael Gil ya estaba preparado para afrontar su paso al largometraje bajo la égida de la a la sazón todopoderosa CIFESA y convertirse en faro y guía de un trabajo de mayor calado de lo que había realizado hasta la fecha.

Esa oportunidad deviene real cuando se hace cargo de la dirección de una adaptación que Luis Lucia había llevado a cabo del cuento breve de Fernández Flórez *El hombre que se quiso matar*, publicado en 1929, que narra las vicisitudes que pasa un hombre, Federico Solá, desde el momento en que, hartado de su vida de mala suerte, decide acabar con ella. Con este relato, el autor coruñés discurre, por medio de Solá, sobre la vida y la muerte, la irrealidad del ser humano, su falsedad –la falsedad más bien de todo–, la muerte como irremediable sino del hombre sin ilusión, como libertad absoluta, como algo aceptable simplemente porque ha descubierto que «la vida es miserable. (...) Son los desengaños los que nos preparan a recibir tranquilamente nuestra desaparición. Si conservásemos las ilusiones, la proximidad de la muerte sería un tormento demasiado horrible, espantosamente cruel» (Fernández Flórez, 1945: 416). Fernández Flórez lleva a las andanzas de Solá su propio escepticismo sobre la vida, de un modo más extremo si cabe: «La novela es uno de los indicios del malestar humano, de la infelicidad general. (...) Los hombres que utilizan su imaginación en crear esas fábulas son simples descontentos. Buscan con su fantasía lo que la realidad les niega, y se forjan un mundo a su antojo, abstrayéndose en él de tal manera, que les parece más verdadero que el real» (Fernández Flórez, 1945: 418). Es una apreciación negativa, pues, de la realidad que permite que un hombre decida acabar con su vida; pero la fuerza de vivir, el apego a su existencia, cambiará su fatal decisión, mutando, incluso, el toque tragicómico de la obra a un final estrictamente cómico. La comicidad que Lucia y

Gil trasladan a la película sirve de pantalla a una difícil realidad que permite que sujetos desgraciados tomen tan macabras decisiones.

Rafael Gil recibe una oportunidad que no espera. Si teóricamente está preparado para la dirección, sabe de sobra que su trabajo previo en CIFESA podría ser insuficiente para Vicente Casanova, el mandamás de la compañía valenciana, satisfecho de su labor como guionista y ayudante de dirección. Por ello, que un día Luis Lucia, secretario de Casanova, le comisionara para dirigirse a Barcelona a ponerse al frente del rodaje de *El hombre que se quiso matar* le pilló de sorpresa. A su cargo se pondrían intérpretes de la talla de Antonio Casal, quien compondría un Federico Solá ideal por su inocente rostro y su imagen de tipo digno de confianza, dotando asimismo al personaje de un componente humorístico que lo enriqueció sobremanera; Rosita Yarza, que venía de rodar con Sáenz de Heredia *A mí no me mire usted* (1941) y que interpretaría en la película de Gil a Irene Argüelles; y Manuel Arbó, con el que el director ya había trabajado en *Luna gitana* y que ejercería del capitoste señor Argüelles. Coproducida con UPCE y tras habérsele concedido el permiso de rodaje el 2 de octubre de 1941, la primera vuelta de manivela del mismo tuvo lugar el 20 de octubre y se extendería hasta el 15 de enero de 1942.

El copión resultante no gustó al propio Gil ni en las oficinas de CIFESA, con lo que pensó que su carrera como director terminaría tan pronto había empezado. Sin solución de continuidad es enviado a Sevilla para ejercer de ayudante de dirección de Luis Marquina en *Malvaloca* (1942). A los pocos días de haber comenzado esta labor, Vicente Casanova le envió un telegrama en el que le señalaba que había visto el montaje definitivo de *El hombre que se quiso matar* y que había quedado encantado del resultado, con lo que debía abandonar el rodaje de la producción de Marquina y volver de nuevo a Barcelona, para filmar una nueva película, *Viaje sin destino*, aparte de firmar un nuevo contrato para dirigir dos más.

Estrenada el 16 de febrero de 1942 en el cine Avenida de Madrid, la crítica fue muy benévola con un director novel: así, Antonio Mas Guindal señalaba en *Primer Plano* que «ésta es su primera película larga. Lo hecho anteriormente, en especial su permanencia como discípulo al lado de Eusebio Fernández Ardavín, fue, ante todo, preparación previa. Por tanto, debe juzgársele por lo hecho en *El hombre que se quiso*

matar»<sup>78</sup>. Después hacía una valoración de las virtudes que había observado en Gil en la dirección de este largometraje:

Primero: en su labor, hay ritmo, medida y belleza en el encuadre. Segundo: dominio en el manejo del actor y en la composición escénica. Tercero: sentido total, comprensión del estilo a emplear y humanidad y realismo en la atmósfera del film. Resultado: en Rafael Gil hay un auténtico director cinematográfico. En él existen con propio valor las posibilidades que a todo novel deben exigírsele. Posibilidades que esperan tema para su germinación<sup>79</sup>.

En similar sentido se pronunciaba Jesús Bendaña en *Radiocinema*:

El resultado de la primera salida de Rafael Gil, como realizador de film de largo metraje, es la afirmación de que en este joven director, que dedica sus mejores afanes al cinema, se dan cita cualidades extraordinarias que nos descubren horizontes felices para el cine español. Sobre una novela de W. Fernández Flórez, Luis Lucia trazó un guión al que puso dinamismo la habilidad y la pericia de Rafael Gil, quien conduce el film hasta el final con un ritmo y un conocimiento de la medida que sólo elogios merece<sup>80</sup>.

La película comienza con una *voice over* (en lo que sería la voz del propio Wenceslao) poniendo en antecedentes al espectador sobre un suceso que acaeció en una ciudad provinciana en la fábrica de cementos El Castor, orgullo de la ciudad. Las primeras imágenes nos muestran a Federico entrando en la fábrica por 99ª vez, como se encarga de recordarle el portero, contingencia que el joven anota en su libreta, mientras replica que «los que más cobran son los que menos entran». La plaza que le prometió el Consejo de Administración acaba de ser adjudicada al yerno del ingeniero director, en un frecuente acto de nepotismo, y su novia Juanita (Irene Mas) vuelve a echarle en cara sus fracasos. Egoístamente, pretende un cambio en su novio para poder acceder a una mejor posición social, pero comoquiera que el hormigón armado es el único centro de su vida, opta por abandonarle.

Las desgracias se acumulan para Federico. Debe tres meses del alquiler de la mísera habitación en que vive, en una casa de huéspedes regentada por doña Francisca (Camino Garrigó), aunque esta hace gala de una bondad maternal cuando le perdona la deuda, conocedora de su triste situación. En el colmo de la pobreza, Federico viste el

---

<sup>78</sup> *Primer Plano*, n° 71, 22 de febrero de 1942.

<sup>79</sup> *Ibídem*.

<sup>80</sup> *Radiocinema*, n° 73, 1942.

misimo traje de hace años y un clavo en el zapato del que no quiere desprenderse. Su propio padre le tilda de *parásito social*. Su desgraciada situación le lleva a tomar la fatal decisión de suicidarse, que intenta poner en práctica de distintas maneras, siempre con *nefasto* resultado: ya sea esperando ser arrollado por un tranvía o por un tren o intentando colgarse de una lámpara, el azar o la Providencia salen al encuentro para evitar el funesto desenlace.

Tras este último intento, un huésped de doña Francisca (Xan das Bolas), le aconseja que proclame públicamente su propósito de suicidarse. La firme convicción de que ha de desprenderse de las cadenas que le atan a una vida dura, «como el cemento armado» –como había subrayado en una conferencia que al respecto ofrece en el Círculo Recreativo–, le otorga una posición de ventaja, de poder sobre el resto, que le llevará a su liberación de los convencionalismos sociales y acceder a una dignidad y superioridad moral que simbólicamente queda reflejada en pantalla en la secuencia de la revelación de sus intenciones, con su colocación en una tribuna superior respecto a sus oyentes y su filmación en contrapicado (FIGS.1 y 2).



FIG. 1



FIG. 2

En su alocución no deja títere con cabeza, criticando el matrimonio («una boda es lo más parecido al suicidio») o las solteras empedernidas. Es en el instante exacto de la proclamación de su propósito de suicidio en un plazo de cuatro días, cuando Gil acerca paulatinamente la cámara hasta encuadrarle en primer plano, remarcando de esta forma la trascendencia de su resolución. A partir de entonces, todo son parabienes con su persona.

El señor Argüelles (Manuel Arbó) es el director de la sociedad de edificaciones. Con él habla para comunicarle que quiere salir con su hija Irene (Rosita Yarza), tener un puesto en su empresa y llevarse a un compañero *de viaje* culto, intención que personifica en la figura del director. Éste le replica que no sería el acompañante idóneo

porque es «un pinta» y, haciendo partícipe al espectador mediante un gesto cómico pero significativo, dirige su mirada hacia la cámara, hacia el público –y, en última instancia, hacia el ciudadano– para apostillar: «Lo que se dice un pinta» (FIGS. 3 y 4), mientras Federico le observa impasible. Con esa mirada al espectador, Gil entrelaza las dimensiones de la ficción y la realidad, borrando los límites entre ambas: en esta secuencia, mientras el personaje de Federico no abandona la ficción creada, el señor Argüelles sí lo hace con ánimo de interpelar a la sociedad, traspasando, pues, los límites de la diégesis, de dicha ficción creada, y entrando de lleno en el mundo exterior, aquel en que vive el espectador. Ahora bien, encontrar un significado exacto a «lo que se dice un pinta» puede ser arduo, pero una interpretación plausible iría encaminada a subrayar la catadura moral de Federico y a una identificación entre este y el espectador, que rechaza hacerlo, en consecuencia, con una persona de elevada situación social como el señor Argüelles, que carece de esa probidad propia del personaje central de la historia.



FIG. 3



FIG. 4

Lo cierto es que al final Federico consigue del empresario la mano de su hija Irene y un puesto de trabajo. La ascensión social, finalmente, se produce cuando decide matarse, cuando puede tratar como a un igual al señor Argüelles, demostrándose así que solo la muerte iguala a las personas.

*El hombre que se quiso matar* es una película que, si bien expone algunos de los temas connaturales al cine español de posguerra, como la relación interclasista y el ascenso social derivado de esta, deviene en una bocanada de aire fresco dentro de un cine encorsetado, limitado y falso, no solo por ser ajeno a la realidad circundante (imposible retratarla con todas sus aristas por la presencia de un régimen vigilante), sino por moverse en atmósferas y contextos irreales en nuestro país. Entonces, la presencia de ciertos elementos en la película, aun tratados de manera simpática y con retazos de sarcasmo, que podían conectar con la auténtica situación de nuestra posguerra, es un

logro que ha de ser valorado en su justa medida. Algunos personajes son trasunto de la mayoría de los que deambulaban por las derruidas ciudades españolas, como el propio Federico o el personaje del periodista al que concede una entrevista (José Acuaviva). El periodista, que, como bien señala doña Francisca, «parece salido de los bajos fondos», tiene un aspecto desaliñado y descuidado, come muy poco y sus zapatos están llenos de agujeros. Cuando le dice Federico que «a partir de ahora va a comer caliente», está enfrentándonos a la auténtica realidad de miles de españoles. Para ello, lo lleva a una tienda de comestibles y obliga al tendero a tomarlo a su cargo como dependiente con un contrato indefinido.

Las críticas y tomas de postura ante la pobreza, el aprovechamiento y enriquecimiento a costa del mal ajeno (como pretenden hacer los emisarios del vermouth La Pardala, que quieren que publicite su producto en el momento del fatal desenlace, e incluso la bondadosa doña Francisca, que le permite que se quede en la casa el tiempo que le quede de vida, ofreciéndole la mejor comida para que deje un bonito cadáver y la gente deduzca que se come muy bien en su hospedería), la sensación de desasosiego ante los sinsabores de la vida, la mezquindad y ruindad de la sociedad y los desvalores humanos se dejan ver, aun tangencialmente y con sentido del humor, en el desarrollo del filme. Que estemos ante una comedia de las denominadas humanas o miserabilistas –aunque González Requena afinaba aún más al situarla en el vértice entre la comedia miserabilista y la comedia disparatada<sup>81</sup>– no debe ser óbice para contemplar y estimar la osadía de mostrar la estampa cotidiana.

#### IV. 1.2. *Viaje sin destino* (1942)

Después de la grata sorpresa que supuso *El hombre que se quiso matar*, Rafael Gil es comisionado para dirigir *Viaje sin destino* a partir de un argumento original de José Santugini (tras haber salido de un proyecto que CIFESA pensó para el joven director, *La patria chica*, que finalmente dirigiría Fernando Delgado en 1943). Santugini, miembro de la generación de humoristas salidos de la revista satírica *Buen Humor* (1921-1931), era un gran admirador de las novelas y el cine policiaco, por lo que

---

<sup>81</sup> GONZÁLEZ REQUENA, Jesús: «Rafael Gil. Cinco films» en *Archivos de la Filmoteca*, nº 4, 1990, p. 74.

concibió un libreto que combinaba los clásicos elementos de este con un lenguaje cáustico y episodios cómicos y que tuvo por título original *El misterio de Villarroza*<sup>82</sup>.

El 25 de marzo de 1942 es aprobado el guion de una película que contaría, al igual que la precedente, con un modesto presupuesto de 800.000 pesetas, con lo que, una vez concedido el cartón el 4 de abril, el director regresa a los estudios Trilla-Orphea de Barcelona para filmar desde el 15 de ese mismo mes una nueva coproducción CIFESA-UPCE y cuyo rodaje se extendería a lo largo de 45 días. Antonio Casal vuelve a protagonizar el papel del tipo corriente fácilmente identificable con el espectador, secundado por notables intérpretes de reparto como Alberto Romea, José Prada, Camino Garrigó o Manuel Arbó y con una mención especial a las escenas cómicas de Miguel Pozanco, desaparecido prematuramente meses después del estreno de *Viaje sin destino*.

Con *Viaje sin destino* nos hallamos ante una película que al tiempo que, influenciado por el cine de Hollywood, se erige en pretendido modelo de búsqueda de un nuevo tipo de comedia alejado del *pintoresquismo* hispano (Castro de Paz, 2012: 135) –aunque de limitado recorrido e influencia en nuestra cinematografía– sirve de heterogéneo homenaje a algunos de los mitos fílmicos encumbrados al otro lado del Atlántico: desde el cine de terror de la Universal y las películas de W.S. Van Dyke, protagonizadas por William Powell y Myrna Loy, sobre Nick Charles, el detective creado por Dashiell Hammett, hasta las comedias alocadas de los Hermanos Marx y el homenaje al *slapstick* de Mack Sennett y la Keystone. Ese puzzle referencial es lo que concede a la película un carácter *sui generis* en los primeros años de la filmografía de Gil, un filme cómico tendente al paródico donde el cineasta apuntalará su cinefilia y mostrará ese «rostro múltiple»<sup>83</sup> que, en palabras de Santugini, ha de tener el cine.

La película comienza con un prólogo ajeno al posterior desarrollo de la diégesis pero que servirá para que el público identifique por primera vez al personaje central de la película, Federico Poveda (Antonio Casal), que pasa de manera despreocupada un día de playa. Allí conoce a Rosario (Luchy Soto), a la que salva en un accidente mientras nadaba, aunque esta no le corresponda con su agradecimiento. Sin solución de

---

<sup>82</sup> Rafael Gil confesó a Fernando Méndez-Leite que el título era una «cosa que no me gustaba, y yo le puse el título de *Viaje sin destino*, porque es una excursión que se contrata por una agencia, en la que no se sabe a dónde se va, y creo que el título le iba bien», en TVE: *La noche del cine español*. Programa: 1942 (I). Fecha de emisión: 5 de marzo de 1984.

<sup>83</sup> «Para ayudar a la luz del alba. Conversaciones con guionistas: José Santugini», en *Primer Plano*, nº 172, 30 de enero de 1944.



continuidad participa asimismo en un campeonato de patín, donde vuelve a encontrarse a Rosario, con la que vuelve a tener otro percance.

Ese campeonato está patrocinado por la agencia de viajes *Panoramas*. Una transición nos lleva desde el cartel publicitario hasta el edificio donde la agencia tiene sus oficinas. En ella, la dirección está intentando encontrar soluciones para salvar a la empresa de los malos resultados económicos. Pero Poveda, empleado de la agencia, tiene un plan que puede relanzarla: proyectar viajes donde los turistas desconozcan el destino final. En este punto se pone el acento en el trabajo colectivo, en la colaboración del empleado que participa en el buen devenir de la empresa; en este caso, salvar el turismo, cuya crisis el autor explica de manera sardónica por la existencia del cine, que «ha descubierto todos los secretos de la tierra».

Se pone en marcha, pues, el primer *viaje sin destino*, un trayecto a lo desconocido en el que interviene una heteróclita congregación de osados viajeros, entre los que se encuentra, por la acción del azar, Rosario. En el grupo se hallan también un escritor, una pareja y la tía de ella, un tal Bráñez (José Prada) y el enigmático Rianza (Manuel Arbó). En el transcurso del viaje, una avería en el motor del autocar lo obliga a detenerse en un solitario paraje para proceder a su arreglo. Ahí se encuentra un hotel llamado La Luna Rosa, regentado por un viejo solitario, Garviza (Alberto Romea), que lo atiende junto a la criada Paula (Camino Garrigó). Este decorado de un viejo caserón remite a un decorado similar que el propio José Santugini utilizó en su única película dirigida, *Una mujer en peligro* (1936). Garviza cuenta a sus huéspedes que antes era una casa alegre, pero que desde que su hijo se suicidó una especie de maldición se ha cernido sobre la cosa, en una clara concomitancia con el clásico de René Clair *El fantasma va al Oeste* (*The Ghost goes West*, 1936). El paulatino acercamiento de la cámara al rostro de Garviza nos lleva a un *flashback*, mediante el que se narra el luctuoso episodio en lo que es un homenaje sin cortapisas al cine mudo, a las alocadas comedias de Mack Sennett. La *voice off* de Garviza sirve de hilo conductor de esta suerte de corto mudo, filmado a 18 fotogramas por segundo que, en su proyección, muestra la acción vertiginosa de sus personajes, y poblado de *gags* en la tradición del *slapstick*, que quedan como muestra de admiración hacia un cine pasado (FIGS. 5 y 6).



FIG. 5



FIG. 6

Con el hospedaje de los viajeros en el vetusto caserón se desencadenan una serie de hechos inexplicables, con apariciones y desapariciones y otros trucos que parecen salidos de la imaginación de Georges Méliès. El empleado Poveda, en su ánimo por hacer más intrigante e interesante el viaje, es quien está detrás de este trucaje que incluye efectos especiales meteorológicos o movimientos de objetos... Poveda ejerce su poder demiúrgico, obligando a sus personajes a que se comporten como actores en una comedia preparada por él. En este ínterin, Gil efectúa un nuevo tributo cinematográfico al ingenio de los hermanos Marx, en especial a Harpo, con la famosa escena del espejo de *Sopa de ganso*, que en *Viaje sin destino* tiene su correlato paródico con el personaje de Miguel Pozanco emulando a Harpo Marx (FIGS. 7 y 8).



FIG. 7



FIG. 8

En una vuelta de tuerca del guion, y con ánimo de justificar que Rosario y Poveda acaben juntos, este descubre que su novio Venancio (Jorge León) ha sido asesinado. Pero en este baile de máscaras que resulta ser el grupo de personajes, donde no todos son quienes dicen que son, Rianza desvela su condición de policía y su intención de atrapar al que dice llamarse Venancio, un estafador buscado por la policía. Los planos de ficción y realidad se confunden, y donde antes solo había ilusiones para crear misterio, ahora el enigma procede de la palpable realidad. En esta sucesión de trucos, uno será determinante para atrapar al falso Venancio: saca del revólver que le ha

dado Rianza todas las balas menos dos y hace simular con dos *clic* de disparos que se ha quedado sin munición, con lo que el estafador aprovecha para salir y entonces Poveda le dispara con la bala restante.

Su estreno ocurrió en el cine Rialto el 12 de septiembre de 1942 y logró el séptimo premio del Sindicato Nacional del Espectáculo. La crítica coetánea, sin olvidar la falta de pretensiones artísticas de la cinta y vehiculándola como un mero entretenimiento, fue favorable. Así, Antonio Mas Guindal, en *Primer Plano*, alaba la dirección al decir que

la realización de Rafael Gil es compenetración de lo que deben ser las cintas de este tipo. Ágil, sin posar un momento, con la dicción de los personajes precisa y ligera, dando la sensación de movilidad y rapidez requeridas, su pericia de realizador actual saca partido de unos decorados discretos y no muy variados. La visión “retrospectiva” de la historia del loco en el modo de hacer del cine mudo, es un acierto de humorismo y de realización<sup>84</sup>.

Jesús Bendaña, en *Radiocinema*, encomió la dirección de Gil al subrayar que «ha logrado aciertos tan definitivos como la estampa retrospectiva, demostración palpable de su buen gusto»<sup>85</sup>.

En los sesenta, César Santos Fontenla, realiza un elogio comedido del filme, aunque sus palabras dejen traslucir cierto desconocimiento de las intenciones de Gil: tras comentar que *Viaje sin destino*, junto a *El hombre que se quiso matar* o *Huella de luz*, fueron «excesivamente alabadas en su momento e incluso años después, soportan difícilmente la revisión» (1966: 33), acaba afirmando que la película basada en el argumento de Santugini es «un homenaje de simpatía por lo que supusieron de acercamiento a problemas, ya que no importantes, cotidianos, y a un cine sencillo y con ciertos toques de modernidad» (1966: 33). Más acertado, incluso peyorativo, será Vicente J. Benet cuando hable de la película de Gil como «pastiche de géneros» (2012: 195).

#### IV. 1. 3. *Huella de luz* (1943)

Después de la grata sorpresa que deparó su adaptación fílmica de *El hombre que se quiso matar*, Gil acomete el empeño de llevar a la gran pantalla otro relato corto de

---

<sup>84</sup> *Primer Plano*, nº 5, 18 de octubre de 1942.

<sup>85</sup> *Radiocinema*, nº 81, 30 de octubre de 1942.

Fernández Flórez, *Huella de luz* (1924). El cuento, por su humanidad, sencillez y hondura, ya había calado en el director desde su primera lectura años atrás y tenía gran interés por convertirlo en película:

*Huella de luz* era un sueño mío de cuando no pensaba ser director de cine. Era una novelita corta de Fernández Flórez, que la había leído muchas veces y que me emocionaba siempre. Y pensaba: Si algún día dirijo haré *Huella de luz*. Así que cuando tuve oportunidad la hice. Y no me salió mal la cosa<sup>86</sup>.

El cineasta madrileño solo tenía dos largometrajes en su haber, pero los excelentes resultados conseguidos por ambos habían generado un voto de confianza entre los jerifaltes de CIFESA, quienes aceptaron sin ambages la idea de adaptar *Huella de luz*. Comisionado Fernández Flórez para redactar el guion, realiza, en connivencia con Gil, una serie de modificaciones y añadidos sobre el texto original. La primera decisión es cambiar el nombre del protagonista, Federico, por el de Octavio, resolución que puede parecer baladí si no fuera porque se pretendía no crear confusión con el personaje protagonista de *El hombre que se quiso matar*, Federico Solá, interpretado por el mismo actor. El resto de decisiones sobre el libreto van encaminadas a subrayar el amor como impulsor de actos y la rectitud, dignidad e integridad de Octavio como sólidos pilares para alcanzar el respeto y la felicidad, aun en la aceptación de la pobreza. El precedente literario presenta a un Federico que está gravemente enfermo y cuyo jefe en la redacción de El Paladín (Manufacturas Sánchez-Bey en la película), donde el protagonista trabaja, sabiendo de su enfermedad, le invita a pasar una temporada en el Gran Hotel del balneario de Montoso. El escritor gallego ofrece una conclusión desalentadora para Octavio al aceptar que ha sido dichoso disfrutando de una vida que bien pudiera ser vulgar para otros, y con la esperanza de que su alma, en el momento de su muerte, que ya ha dejado de temer, sea orientada por su último pensamiento para poder ver de nuevo a Lelly, la joven de quien se ha enamorado –según una leyenda japonesa que esta le había narrado– (Fernández Flórez, 1945: 480). Pero un cierre de estas características se ubicaba más allá de los límites que marcaba el típico *happy end* de producciones coetáneas... Un final amargo no entraba en el manual de un guionista en aquellos años de posguerra, donde al público se le debía presentar una historia de valores humanos y final feliz, en clara contradicción con su realidad cotidiana. Una

---

<sup>86</sup> Rafael Gil a Fernando Méndez-Leite, en TVE: *La noche del cine español*. Programa: 1942. Fecha de emisión: 5 de marzo de 1984.

serie de premisas devenían, pues, básicas: el personaje bueno debía siempre obtener un premio por su irreprochable conducta; aquel que se desviara del camino correcto sería castigado; las ofensas, los malentendidos sin maldad, debían encontrar su redención; los sueños se harían realidad. Es por ello por lo que Fernández Flórez y Gil prescinden de elementos descorazonadores como la enfermedad de Saldaña o el aludido final para centrarse en la construcción del ficticio sueño que, paulatinamente, se hará forma en la vida del protagonista.

En paralelo, desarrollan una nueva línea narrativa en la que el gerente de Manufacturas Sánchez-Bey, Ernesto Cañete, (José Prada) –que odia a su jefe «porque no puede entender por qué la riqueza pasa por delante de él sin detenerse»– trabaja subrepticamente para el señor Medina (Ramón Martori), enemigo inveterado de Sánchez-Bey, a quien le hace saber las condiciones que su rival plantea presentar a los representantes de la república de Turulandia en la negociación del nuevo contrato de suministro de paños de invierno, a fin de que pueda anticiparse a él para lanzar una mejor oferta. Descubierta la componenda por Octavio, informa de inmediato a su jefe en un ejercicio de honestidad y responsabilidad que, a la postre, será determinante para abortar la conspiración y alcanzar el puesto de gerente de la compañía.

En el texto germinan algunas de las ideas que regían las películas españolas de la inmediata posguerra; a saber:

a) El paternalismo («engñoso eufemismo de “fascistización”» (1976: 94), en la controvertida opinión de Domènec Font) del empresario Sánchez-Bey (Juan Espantaleón, que debutaba en una película de Gil y que sería un rostro habitual y reconocible en la mayoría de sus películas de esos años) hacia sus trabajadores, que, aunque ya se encontraba presente en el precedente literario, es seña de identidad en la plasmación en pantalla de las relaciones en el seno de la empresa, donde todos los trabajadores coadyuvan con el patrón en aras del buen resultado de la compañía, mientras este vela por su bienestar.

b) Los amores interclasistas, en este caso, entre el humilde personaje central y la hija del señor Medina, Lelly (Isabel de Pomés).

c) En connivencia con el punto anterior, el equívoco de personalidad<sup>87</sup> y la asunción de una falsa fachada por parte del personaje central por la que finge ser

---

<sup>87</sup> Dentro del Simposio que sobre la productora CIFESA tuvo lugar en el seno de la 2ª Mostra de Cine Mediterráneo de Valencia del 6 al 8 de noviembre de 1981, Román Gubern afirmó que había que tener ciertas cautelas respecto del equívoco de la personalidad en el cine franquista, puesto que era un tema que

alguien de superior posición para alcanzar el amor de Lelly y, en consecuencia, la felicidad.

d) Aun estando situada en un nivel inferior, la animadversión a todo lo relacionado con la democracia, que, de manera solapada, se halla en el libreto, y que está personificada en los agregados diplomáticos de la república de Turulandia. Los personajes interpretados por Fernando Freyre de Andrade y Juan Calvo, trasunto del trío soviético que persigue a Greta Garbo en *Ninotchka* (Ernst Lubitsch, 1939), están cincelados con un tono ridículo y satírico que pone en solfa las bondades del régimen democrático. Algunos de los diálogos reafirman dicha aversión, aun envueltos en un caparazón humorístico: así es el caso de cuando el gerente del Gran Hotel del Balneario inquiere a los representantes de Turulandia: «¿Qué hay de verdad de lo que ha dicho su presidente del Congreso de los Diputados? ¿Es cierto que fue salteador de diligencias en la montaña?» A lo que replica el personaje representado por Juan Calvo: «¿De diligencias? No señor... Algo hubo con unos autobuses de viajeros, pero eso está olvidado. En nuestro país, la profesión no tiene nada que ver con la política». Personajes oscuros, chaqueteros y fácilmente sobornables: en una de las frases pronunciadas por Freyre de Andrade se observa la catadura moral que les otorgan Fernández Flórez y Gil: «Gracias a nuestro régimen democrático, las conspiraciones se hacen desde el poder y son monopolio del Estado».

Gran parte de la película se desarrollará en los lujosos decorados de la casa de Sánchez-Bey y el Gran Hotel del Balneario, pero ello no es óbice para que el director arranque el filme en la mustia morada de Octavio y nos revele la miseria de su existencia. Si bien no cierra los ojos a la deprimida realidad marcada por la pobreza que en plena posguerra aparece como *leitmotiv* recurrente, su acercamiento no es dramático, sino que, con una sonrisa, deja abierta una puerta a la esperanza: la honestidad, el trabajo y la responsabilidad son acicates suficientes para revertir cualquier situación desgraciada.

La mísera vida de Octavio es descrita de la siguiente manera en el guion, al inicio de la narración:

---

ya aparecía en la tradición teatral de la *Comedia dell'Arte*, en Shakespeare y Lope de Vega y, dentro del cine español, en diversos títulos de la etapa republicana. [Transcripción del debate en *Archivos de la Filmoteca*, nº 4, 1990, p. 114].

## COMEDOR CASA OCTAVIO

(Interior–Día)

Primer Plano de unos pies colocados encima de una mesa. En la suela de uno de los zapatos, un gran agujero por el que se ve el calcetín. La cámara retrocede en TRAVELLING hasta Plano Medio de Octavio Saldaña que se ocupa de recortar de unas tapas de cartón plantillas para sus agujereados zapatos. Realiza la operación absorta y meticulosamente mientras silba con tenacidad. La habitación es pequeña, excesivamente abuhardillada, con muebles modestísimos, pero muy cuidados (FIGS. 9 y 10)<sup>88</sup>.



FIG. 9



FIG. 10

El colmo de la pobreza es tal que lo poco que tienen para comer, unas sardinas, son engullidas astutamente por unos gatos que se han colado por la ventana. Dicha secuencia es introducida por Rafael Gil de forma manuscrita en el guion original, a fin de acentuar la paupérrima situación en que se hallan Octavio y su madre (Camino Garrigó), con la que convive.

En el libreto aparecen múltiples variaciones manuscritas, ya sean suprimidas o añadidas. Así, está tachada con lápiz la siguiente conversación entre Bey y su apoderado Cañete (la intención de Gil es que sea Octavio quien descubra la auténtica ralea de Cañete y que Bey no sospeche nada):

BEY: ¿De qué se queja usted? Le pago bien y le doy participación en algunos negocios.

CAÑETE: Sí, pero... el dinero da sed.

BEY: Es Vd. ambicioso. Me gustan los hombres ambiciosos, siempre que sean honrados. Y esos bribones de Turulandia no lo son<sup>89</sup>.

---

<sup>88</sup> FERNÁNDEZ FLÓREZ, W.; GIL, R.: *Huella de luz* (guion cinematográfico). Biblioteca Nacional de España [T/34936].

<sup>89</sup> *Ibidem*.

Aunque no aparezca en el montaje definitivo, nos encontramos ante toda una declaración, realizada por la autorizada voz del empresario, de las notas características que han de regir la personalidad de sus trabajadores: honestidad e inconformismo.

Una vez redactado y aprobado el guión por la Junta de Censura el 11 de septiembre de 1942, con la única advertencia, aparte de tachaduras en los planos 113 y 153, de modificar el nombre del país imaginario inicialmente propuesto, Straperlandia (por las obvias razones de evitar alusiones a una práctica generalizada en ese tiempo como era el estraperlo), por Turulandia<sup>90</sup>, CIFESA vuelve a enviar a Rafael Gil a los Estudios Trilla-Orphea de Barcelona para poner en marcha una producción que vuelve a tener a Antonio Casal como cabeza del reparto, perfecto en su papel de pobre desgraciado resignado a su suerte y con quien Gil había encontrado una compenetración muy cercana. Con un presupuesto de 850.000 pesetas, la primera vuelta de manivela de *Huella de luz* tuvo lugar el 30 de septiembre de 1942.

Por mediación de Eusebio Fernández Ardavín, Rafael Gil pudo contactar con Enrique Alarcón, que iniciaría su trayectoria como decorador jefe con esta película, comenzando asimismo una fecunda colaboración con el director de fotografía Alfredo Fraile. Según sostenía este último, los tres preparaban mucho la película estando muy juntos, poniéndose de acuerdo en los decorados y teniendo en cuenta la opinión de los otros, aunque la última opinión siempre correspondiera al director. Fraile no interfería en el diseño ni en la construcción de los decorados, pero sí opinaba sobre el color, porque «rodando en blanco y negro, los decoradores, si te llevas bien, siempre te ayudaban, y viceversa, porque de esta forma el resultado final era mejor» (Llinás, 1989: 172).

Gracias a la intercesión del gran dibujante y cartelista (entre sus muchas facetas artísticas) Enrique Herreros, *Huella de luz* se pudo estrenar en el cine más importante de Madrid, el Palacio de la Música, el 22 de marzo de 1943. Herreros trabajaba, a la sazón, en la productora Filmófono, ubicada en la misma Gran Vía de Madrid, en los bajos del Palacio de la Prensa. Al ver la película de Rafael Gil, intuyó que se encontraba ante algo fresco y original en el cine español e insistió mucho en que su estreno tuviera lugar en el Palacio de la Música, donde solo se proyectaban las películas más relevantes. Gil siempre agradecería este gesto de Herreros, de manera que llegó a considerar que gran

---

<sup>90</sup> AGA 36/03192.



parte del prestigio adquirido fue gracias a que el filme que lo lanzó a la fama pudo estrenarse en un lugar tan paradigmático de la capital.

La película tuvo una grandísima acogida por el público y la crítica. Así, *La Voz de España*, en su página de Álava, sostiene:

El director ha sabido captar en su plena totalidad la hondura humana y sencilla del tema que desenvuelve con innegables calidades plásticas, y llega un resultado muy del gusto del público, pero en detrimento del verdadero desenlace. A no dudarlo, sin la modificación del final del asunto original –menos popular pero más trágicamente profundo– hubiera llegado Rafael Gil a superarse en su labor con el logro de una obra maestra de nuestro cinema. Hasta tal momento de la cinta, el realizador muestra su sensibilidad y sentido cinematográfico que desbordan los límites de la vis humorística de que ya dio pruebas en *Viaje sin destino*<sup>91</sup>.

En *Lanza*, por su parte, se escribió: «Una película llena de matices humanos, acierto de interpretación, dirección, fotografía, música y diálogo, es *Huella de luz*. El cine español encuentra su camino con esta gran película»<sup>92</sup>.

Jesús Bendaña, en *Radiocinema*, se mostró igualmente entusiasta con *Huella de luz*: «Rafael Gil, el más joven de nuestros realizadores, ha dirigido tres películas que corresponden a un mismo estilo: humorismo fino, suave y sentimental. En esta tercera producción de Rafael Gil han condensado las posibilidades que apuntaba en *El hombre que se quiso matar* y *Viaje sin destino*»<sup>93</sup>.

Era inevitable que tal éxito le llevara al primer premio del Sindicato Nacional del Espectáculo, dotado con 400.000 pesetas. Fue un impacto que se dejó sentir entre los propios integrantes del sector cinematográfico español. Así lo recordaba años después Fernando Fernán-Gómez a Enrique Brasó, aunque señalando que quizá fuera por su acercamiento a los modos de representación *hollywoodienses*:

Recuerdo que *Huella de Luz* a mí particularmente, como a casi todos los que andábamos metidos en esto, me gustó más que las demás películas, nos produjo un impacto. Ahora, yo notaba muy claramente que lo que nos gustaba era que estaba más conseguida que en las otras la mimesis del cine americano. Y que a mí esto no me parecía bien. O sea, yo decía: “Hombre, sí, ésta nos gusta más, pero me parece que es porque los planos se parecen más a los planos del cine

---

<sup>91</sup> *La Voz de España*, 15 de febrero de 1943.

<sup>92</sup> *Lanza*, 15 de febrero de 1943 (sin firma).

<sup>93</sup> *Radiocinema*, nº 86, 30 de marzo de 1943.

americano”. O por cosas tan elementales como que salía Juan Espantaleón, que era un hombre gordo, y a nosotros nos recordaba al actor Edward Arnold. Era verdad que esta vez aquello estaba más conseguido, pero dudaba yo mucho de que aquello fuera un camino claro o esperanzador, en cuanto a la manera de estar hecha la película. En cambio, lo que sí me parecía muy bien de *Huella de luz* era la parte literaria, la aportación de Wenceslao Fernández Flórez, que es una de las personas en las que veo que podía haber estado una de las raíces de un cine español válido (2002: 25).

En 1957 se valoró una nueva versión en color de la obra de Fernández Flórez con guion de Vicente Escrivá y dirección de Rafael Gil con José Luis Ozores en el rol principal, pero el proyecto no vería la luz, entre otros motivos, por el desinterés de Gil de revisar una obra única en su filmografía.

#### IV. 1. 4. *Eloísa está debajo de un almendro* (1943)

La adaptación de una obra teatral al lenguaje cinematográfico siempre ha tenido más detractores que partidarios. Aquellos sustentan su argumentación en el exceso de diálogos, en la mínima ubicuidad de situaciones circunscritas a unos pocos decorados; incluso, se postula un mayor prestigio del intérprete teatral por encima del cinematográfico. Muchos de esos argumentos ya están superados, como el referido al prestigio, toda vez que los actores y actrices suelen alternar ambos medios, al tiempo que destacan las diferencias entre unos y otros –incluso los que no están acostumbrados a dicha alternancia, observan su complejidad cuando esporádicamente realizan un trabajo en otro contexto–. La historia del cine, sin embargo, se encarga de demostrar una y otra vez que existen obras originalmente teatrales que se han llevado con éxito de crítica y público a la gran pantalla. Ejemplos de lo antedicho serían *La soga* (*Rope*, Alfred Hitchcock, 1948), *Un tranvía llamado deseo* (*A streetcar named Desire*, Elia Kazan, 1951), *Doce hombres sin piedad* (*Twelve Angry Men*, Sidney Lumet, 1957), *La huella* (*Sleuth*, Joseph L. Mankiewicz, 1972), así como la infinidad de adaptaciones de las obras de William Shakespeare, algunas de ellas geniales como *Hamlet* (Laurence Olivier, 1948), *Campanadas a medianoche* (*Chimes at Midnight*, Orson Welles, 1966) o *Ran* (Akira Kurosawa, 1985).

En España, la adaptación de obras teatrales al cine, sobre todo en tiempos de la Segunda República y la posguerra, donde la industria nacional estaba aún en ciernes, era bastante común, por la elementalidad de los medios existentes, si bien la línea entre

intérpretes teatrales *stricto sensu* y cinematográficos estaba más delimitada. Uno de los más adaptados en esos años, sin duda, fue Jardiel Poncela que vio trasladadas al medio cinematográfico obras como *Angelina o el honor de un brigadier* (Louis King y Miguel de Zárraga, 1935), *Las cinco advertencias de Satanás* (Isidro Socías, 1938), *Usted tiene ojos de mujer fatal* (Juan Parellada, 1939) o *Los ladrones somos gente honrada* (Ignacio F. Iquino, 1942). Ciertamente, su experiencia en Hollywood a principios de los treinta como adaptador de guiones al castellano le fue de gran ayuda en sus creaciones para teatro, porque las dotó de un ritmo vertiginoso, con dosis de humor absurdo y de misterio, muy del gusto de la época. Sus obras, pues, se erigieron en un buen trampolín fílmico que, convenientemente adaptadas, disfrutaron de un notable éxito en la gran pantalla.

Así ocurre con su considerada mejor obra, *Eloísa está debajo de un almendro*, estrenada en el Teatro de la Comedia de Madrid el 24 de mayo de 1940 y que sería llevada al cine en 1943 por Rafael Gil, cuyo deslumbrante éxito con *Huella de luz* le había supuesto un incremento de su cotización como director<sup>94</sup>. Gil justificó la decisión de adaptar la obra de Jardiel en la revista *Cámara*:

Hay dos cosas en la comedia de Jardiel tan fundamentalmente cinematográficas que justifican con largueza la elección del tema: su intriga dramática y su ambiente inquietantemente poético. Si a esto le unimos la viveza de un diálogo ingeniosísimo y gracioso, creo sinceramente que a nadie puede extrañarle la selección de este asunto<sup>95</sup>.

Tomando así la obra de Jardiel, el cineasta dispone la estructura que la transforme en un relato fílmico, con las reglas y elementos que lo definen, y con la consideración de un *tempo* narrativo que imponga el ritmo adecuado al filme, aprehendiendo la sustancia de la creación del dramaturgo madrileño, pero con las modificaciones propias de una adaptación cinematográfica, de síntesis y de resalte de personajes. Uno de los elementos que se tiene en consideración de esta forma es la duración de la obra. Así, si en las distintas representaciones de la obra se han llegado a

---

<sup>94</sup> Rafael Gil cobró 50.000 pesetas por dirigir la película, como Jardiel por el guión. «Entonces aquello era mucho dinero; fíjate, yo estuve viviendo año y pico con aquellos diez mil duros...» (ABC, 5 de abril de 1984). Sin embargo, Félix Fanés, en su libro *CIFESA, La antorcha de los éxitos*, sostiene que ganó 125.000 pesetas por esta película, cantidad que repetiría en *El clavo* y *El fantasma y Doña Juanita*. Tales cifras quedan desmentidas por la oficial consignada en el expediente sobre censura previa del guión depositado en el Archivo General de la Administración, donde se especifica, dentro de la hoja de salarios, que Rafael Gil recibió la cantidad de 75.000 pesetas (AGA 36/03203).

<sup>95</sup> *Cámara*, nº 23, agosto de 1943.

realizar montajes de más de dos horas, incluyendo el entreacto, en la adaptación de Gil (de 72 minutos) la duración de los antecedentes teatrales hubiera sido inviable por varios motivos: en primer lugar, por una indeseable cadencia del ritmo, en perjuicio del espectador, y en segundo lugar —y no menos importante—, por un problema que afectaba a la general producción cinematográfica en España: la escasez de película virgen por la conflagración mundial que reducía la importación de este material (Fanés, 1981: 128).

Para el inicio de la película, Gil tiene claro que no puede hacer uso del comienzo de la obra teatral (el largo prólogo en el cine) sin que el espectador cinematográfico se explique permanentemente el porqué de tan largo proemio. Ciertamente, incluirá dicha escena, pero muy recortada y en el intermedio del filme, a modo de descanso narrativo<sup>96</sup>. Opta, pues, por empezar la narración en el momento en que Fernando Ojeda (Rafael Durán) recibe su diploma del doctorado en el Liceo de Bruselas y parte, acto seguido, para España, justificándose así todos los años que lleva fuera de su tierra natal. En el referente literario, Jardiel introduce este hecho de una forma testimonial; Gil, por su parte, sitúa a Fernando como protagonista absoluto de la trama, viéndose el misterio a través de sus ojos, con lo que es lícito empezar situando al personaje, su posición, su éxito en lo profesional (que no en lo personal, pues nadie ha ido a acompañarle en tan decisivo hecho). En el guion, sin embargo, anota una serie de secuencias en este inicio que después, en beneficio del ritmo y por esas limitaciones de película virgen, desechará en el montaje definitivo: así, ante la duda de hacer hablar al Presidente del Liceo en francés o en español —como así había dejado señalado de forma manuscrita—, se decanta por este último; suprime un comentario del Presidente a Fernando cuando le entrega su diploma («Adiós hijo. Y cuando estés en España piensa alguna vez en nosotros»<sup>97</sup>); y una vez que Fernando parte hacia España, el director no incorpora a la película una serie de planos que sí había expresado en el guión, como un plano de Fernando en el tren, pensativo, viendo desfilar el paisaje por la ventanilla; un plano general de la vía de tren, con la cámara en la parte delantera de la locomotora en marcha; y otro plano general nocturno del asfalto de la carretera iluminado por los faros de su coche<sup>98</sup>. En su lugar,

---

<sup>96</sup> En el filme se produce la primera cita autorreferencial de su director, que será una constante en su filmografía, cuando los personajes asisten a la proyección de la anterior película de Gil, *Viaje sin destino*, con Enrique Herreros haciendo el papel de acomodador.

<sup>97</sup> GIL, R.: *Eloísa está debajo de un almendro* (guion cinematográfico). Biblioteca Nacional de España [T/34705].

<sup>98</sup> *Ibidem*.

Gil opta por sobreimpresionar en pantalla un mapa en el que se va señalando la ruta efectuada entre Bruselas y Madrid.

Una vez en la capital, Fernando se dirige a casa de su tío Ezequiel (Alberto Romea), la finca Los Pilares, un castillo cuya siniestra estampa se aproxima al Manderley de *Rebecca* (1940), el filme de Hitchcock estrenado en España en 1942, cuya influencia se dejaba sentir con tal intensidad en cineastas contemporáneos, entre ellos Rafael Gil, que veían en ella una fuente de inspiración y/o imitación (FIG. 11) (Fanés, 1982: 122).



FIG. 11

En ella, el viejo Ezequiel vive con su criado Dimas (José Prada). Al llegar Fernando, Ezequiel le da una carta que su padre había escrito para él poco antes de su muerte. La lectura de la misma le produce gran desazón: en ella le justifica el porqué de su suicidio, «no atreverme a desentrañar el misterio de la muerte de la mujer que más he querido» (aunque en la misiva no se utiliza el término suicidio, a todas luces prohibido en la católica España de esos años, sino de «abandonar este mundo»). En la buhardilla, Fernando encuentra un retrato de esa mujer, Eloísa. Su espíritu se hace notar por la gran morada.

Ezequiel se encarga de administrar los bienes de su padre; lo único que le queda por resolver es un pleito pendiente con la peculiar familia Briones, a cuya cabeza están dos hermanos: Micaela (Ana de Siria), cuya pérdida de juicio es otro de los misterios de la película, y Edgardo (Juan Espantaleón), que tuvo un desengaño amoroso y, como consecuencia de ello, ha permanecido los últimos diez años postrado en la cama. Absurdo e irreverente, la comicidad de este personaje es uno de los puntos fuertes de la obra. Fermín (Joaquín Roa) es su criado, pero como tiene intención de abandonar el servicio de su amo es contratado Leoncio (Juan Calvo) para que sea el nuevo lacayo de la casa. Para la recreación de ésta, como para la finca de los Ojeda, el decorador,

Enrique Alarcón, y Gil optaron por unos decorados de evidente inspiración expresionista, heredera de los filmes alemanes de Wiene, Wegener o Murnau (FIGS.12 y 13), que potenciaban el misterio del relato, dotándolo de un carácter sobrenatural e irreal y alejándolo de una visión natural de Madrid, ciudad donde acontece la historia<sup>99</sup>.



FIG. 12 Casa de los Ojeda



FIG. 13 Casa de los Briones

A su salida, Fernando conoce a Mariana (Amparito Rivelles), cuya imagen es el vivo retrato de Eloísa. Por su parte, Ezequiel está enamorado de la tía de Mariana, Clotilde (Guadalupe Muñoz Sampedro, quien ya había interpretado este mismo papel en su estreno teatral). El tiempo pasa y ellos se van conociendo, entre una atracción inicial y la posterior repulsa por parte de Mariana. El recurso al que Gil se acoge es la concatenación de escenas, mientras las hojas del calendario van cayendo, un recurso directamente importado del cine de Hollywood.

Dispuesto a desentrañar el misterio, Fernando duerme a Mariana con cloroformo y la lleva consigo a la finca. Cuando Mariana despierta, cae en la cuenta de que todo lo que hay en ella le resulta familiar, empezando por unos muebles envueltos en brumas. En la casa encuentra una alacena oculta entre los muros, donde halla objetos que le hacen sospechar que allí ha tenido lugar un crimen. Súbitamente, reaparece entonces la hermana de Mariana, Julia (Mary Delgado), que llevaba tres años desaparecida, y que parece estar tan loca como sus tías. Está casada con el inspector de policía Luis Perea (José Prada), quien se encuentra a cargo de la investigación del crimen de la casa del lago. El policía, para intentar desentrañar el misterio, ha estado todo el tiempo ocultando su identidad bajo la fachada del criado Dimas.

Micaela va a casa de los Ojeda en busca de Mariana y, pese a su inicial oposición, la acompaña Edgardo. Con la presencia allí de ambos hermanos termina por

---

<sup>99</sup> MAÑAS MARTÍNEZ, María del Mar: «Eloísa bajo distintos almendros en su paso del teatro al cine», en *Enlaces: Revista del CES Felipe II*, nº1, 2004. P. 5.

desvelarse el misterio: durante la estancia de Fernando en Bruselas, cuenta Edgardo que alquiló la casa a Federico, padre del joven licenciado; por eso a Mariana le resultaba tan familiar. En ese instante, la joven baja ataviada con el vestido de Eloísa –otro guiño a *Rebeca*– y Micaela enloquece. Por boca de Edgardo sabemos entonces que estaba obsesionada porque entre Federico y Eloísa, mujer de Edgardo, existía «un trato culpable». Un día, en una fiesta de disfraces, Micaela se acercó por detrás de su cuñada y le asestó una puñalada mortal. Enterado del crimen, Edgardo escondió el arma homicida y las ropas manchadas de sangre y enterró a Eloísa debajo de un almendro, prometiendo a sus padres velar por su perturbada hermana y no recluirla en un sanatorio mental. Un año después moriría Federico sin hallar explicación a lo sucedido. Edgardo está seguro de que entre ella y Federico no hubo nada, aunque él la amó siempre. El inspector Perea declara cerrado el caso (¡que no hubo tal mujer asesinada!), pero que habrá que recluir a Micaela.

El final de los textos, teatral y cinematográfico, y la película difieren. De esta manera, así es el guion original<sup>100</sup> y así quedó en su adaptación:

#### CAMPO DE ALMENDROS

(En la finca de Ojeda - Interior - Noche)

P.G.C. Fernando termina de llenar hoyos que había hecho bajo los almendros. Echa las últimas paladas de tierra. Entra en cuadro Mariana, con el vestido de Eloísa aún puesto. TRAVELLING a P.M. de los dos (*tachado*).

(Fernando suspende su trabajo y explica, sonriendo, a Mariana –a bolígrafo y posteriormente tachado–).

436 (446).- P.M. de los dos.

#### FERNANDO

Estoy enterrando la tragedia de esta casa (a bolígrafo y posteriormente tachado). [En la película, ella le pregunta: «¿Qué haces? ¿Por qué huiste?» Fernando responde: «Esta noche he venido aquí, para encontrar los restos»... «¡Calla, por favor!», le interrumpe Mariana. «Perdona –dice Fernando–, nunca pensé que Eloísa pudiera ser tu madre. Al saberlo, huí de todos y vine aquí para enterrar la tragedia de esta casa»].

---

<sup>100</sup> GIL, R.: *Eloísa está debajo de un almendro* (guion cinematográfico). Biblioteca Nacional de España [T/34705].

MARIANA

¡Cuánto he sufrido en unas horas! Pero bendigo el sufrimiento porque... (A bolígrafo y tachado).

FERNANDO

... porque de él ha nacido nuestra felicidad (a bolígrafo y tachado).

[En la película no está cortada la frase, sino que es Fernando quien la pronuncia en su totalidad, hablando en futuro condicional y no en presente].

La cámara se desplaza a un P.M. de la copa del almendro con las ramas en flor.  
Sobre ellas aparece la palabra

FIN

[En el filme, fundido en negro y aparecen las palabras Fin y una producción CIFESA Producción sobre un almendro].

La obra teatral prescinde del *Happy End* típico del cine norteamericano que introduce Gil en su versión, limitándose Jardiel a cerrarla con el ocurrente diálogo entre Ezequiel y Clotilde acerca de las macabras actividades que aquel realizaba con tanto secreto en la buhardilla de su casa, que, de ser un presunto asesino de mujeres (Landrú, un criminal cuya páfida imagen pasaba a ser romántica en la mente de Clotilde) se convierte en un simple matador de gatos, un *pelagatos*, que lleva a Clotilde a sentarse junto a Edgardo.

El guion está repleto de anotaciones manuscritas sobre el texto mecanografiado, fruto de un trabajo constante de revisión y replanteamientos. Como ya se ha comentado, la nueva ubicación de algunas secuencias, como la del prólogo de la obra teatral, hace que deba acometer, por un efecto dominó, otra serie de reubicaciones. Así, en un momento de la obra de Jardiel donde Fernando y su tío Ezequiel hablan de la tragedia que ha tenido lugar en la morada de los Ojeda (Segundo Acto), aquel ya conoce a Clotilde, de quien está perdidamente enamorado Ezequiel. En la película de Gil, tal diálogo tiene lugar al principio de la película, con lo que Fernando aún no conoce a Clotilde (ni aun a Mariana). Esas dificultades se observan en la plasmación en el guion por parte de Gil de diálogos provisionales en secuencias como esta, manuscritos a posteriori con diálogos previsiblemente definitivos pero que serán objeto, no obstante,



de ligeros cambios en la película. Ejemplo de lo antedicho se puede observar en lo que sigue<sup>101</sup>:

DIÁLOGO PROVISIONAL EN EL DESPACHO DE CASA DE FERNANDO:

FERNANDO

¡Es ella tío, es ella! La he visto, me ha hablado... ¡La muchacha del retrato!

EZEQUIEL

¡Fantasías! Los nervios no te dejan vivir.

FERNANDO

¿Por qué te obstinas en llamarlas fantasías? ¿No sería mejor que me dijeras de una vez la verdad de lo ocurrido? Esa mujer y ese retrato tal vez pudieran aclararnos el misterio.

EZEQUIEL

Nada hay que aclarar. Tu padre, Fernandito, era un hombre tan raro como tú, o quizá tú eres tan raro como él, porque es más fácil que tú hayas salido a él...

EZEQUIEL (*OFF*)

... que no que él saliese a ti.

FERNANDO

¡Tío Ezequiel!

EZEQUIEL (*OFF*)

No te ofendas. A tu padre le quise tanto como puedas querer tú.

FERNANDO

¡No se trata ahora de discutir el cariño, sino de que me ayudes a desvanecer mi pesadilla! ¡Así no puedo vivir!

EZEQUIEL

Bueno. Te ayudaré. Iremos a casa de los Briones, hablarás con Mariana, conocerás a su tía y verás a Clotilde. ¡Qué mujer! Es una olla de grillos; pero tiene un atractivo...

---

<sup>101</sup> *Ibidem.*

DIÁLOGO DEFINITIVO EN GUION CON ANOTACIONES  
MANUSCRITAS Y TACHADURAS:

FERNANDO

¡Es ella tío, es ella! La he visto, me ha hablado...

EZEQUIEL

¿Quién? ¿El retrato?

FERNANDO

¡Ella, ella en persona!

EZEQUIEL

¡Alucinaciones! Los nervios no te dejan vivir. ¡Ay, Fernando, así se empieza!

FERNANDO

En efecto, acabaré loco, por culpa tuya. ¿No sería mejor que me dijeras de una vez la verdad de lo ocurrido? Esa mujer y ese retrato tal vez pudieran aclararnos el misterio.

EZEQUIEL

No hay misterio que valga. Lo que pasa es que tu padre estaba como tú, y tú como él... ¡Y que nos encierren a todos!

FERNANDO

¡Tío Ezequiel!

EZEQUIEL (*OFF*)

No te ofendas. Dichosa la rama que al árbol sale. Yo también tengo mis manías, pero no presumo.

FERNANDO

Déjate de monsergas y ayúdame a salir de esta pesadilla. ¿Quieres? ¿No? ¿Sí? Bueno, pues por eso. ¡Adiós, me ha contagiado aquella chica!

EZEQUIEL

(Aparte) ¡Hum! Ya habla solo. (A Fernando, con afectuosa piedad). Bueno. Te ayudaré. Iremos a casa de los Briones, hablarás con Mariana, conocerás a su tía y verás a Clotilde. ¡Qué mujer! Es una olla de grillos; pero tiene un garbo... A mí me trae de coronilla.

[Obsérvese que Gil llega a suprimir diálogos originales de la obra de teatro en beneficio de un mayor humor en la escena, sobre todo cuando Fernando imita a la peculiar criada Práxedes].

En el filme, Rafael Gil mantiene los diálogos entre estos dos personajes con matizaciones, suprimiendo algunas palabras (así, elimina la referencia al garbo de Clotilde) e incluyendo otras, así como anticipando frases de uno de los personajes.

El guion se autorizó el 11 de noviembre de 1942 con la supresión de las alusiones al suicidio ya señaladas. En el informe de la Subcomisión Reguladora de la Cinematografía de 16 de noviembre se exponía:

Esta película de argumento disparatado a juicio de este Organismo, es únicamente un pretexto para, prescindiendo de toda lógica y dentro de las mayores arbitrariedades, conseguir situaciones cómicas y desconcertantes.

Su guión es demasiado lento y tan confuso que será muy difícil obtener una realización aceptable. No obstante, la película tiene situaciones aisladas de verdadero humor, y de accederse a su realización debe exigirse una buena dirección y aún mejor, un guión cinematográfico más estudiado.

Contamos con material aunque en escasa cantidad de momento<sup>102</sup>.

La película comenzó su rodaje el 30 de junio de 1943, extendiéndose más de dos meses, hasta el 6 de septiembre, y fue la primera que Gil rodó en unos estudios de Madrid, los por entonces inconclusos Sevilla Films. En un primer momento, *Eloísa está debajo de un almendro* recibió una clasificación de Segunda Categoría, reconociéndose a la misma un coste de producción de 1.250.000 pesetas el 13 de diciembre de 1943. En un escrito de reclamación de 14 de febrero de 1944 Vicente Casanova instó a la Dirección General de Cinematografía y Teatro a revisar una clasificación inicial que le había sorprendido,

por cuanto el coste de producción real de la película asciende a 1.752.807,76 pesetas y además la misma ha sido unánimemente elogiada tanto por la crítica

---

<sup>102</sup> AGA 36/03203.

como por el público. Por ello nos inclinamos a suponer que esta clasificación obedece quizás a una confusión, por haber creído ustedes que se trata de una película acogida a las llamadas “normas nuevas”, mientras la verdad es que esta película pertenece a las llamadas “normas antiguas”. Por todo lo expuesto, rogamos a ese organismo tenga la bondad de volver sobre la clasificación de esta película y hacer todo lo posible para que la misma sea clasificada más en consonancia con su coste y categoría<sup>103</sup>.

El 22 de febrero, Antonio Fraguas, a la sazón Jefe de la sección de Cinematografía y Teatro, reconoció a Casanova que habían tenido un error en su comunicación y «por el coste de su producción como por sus cualidades técnicas y artísticas debe de considerarse incluida en primera categoría»<sup>104</sup>.

Fue estrenada en el cine Rialto el 21 de diciembre de 1943. Las reacciones fueron muy favorables y la crítica de la época alabó el trabajo de Gil. Así, Ródenas, en *ABC*, señaló que

Rafael Gil, con toda la oquedad que tiene el argumento, ha hecho una magnífica película, llena de dinamismo y técnica moderna en todos los aspectos. Los personajes en las situaciones crean un ritmo acelerado que salva todo aquello que pudiera redundar en la fatiga del público y esta cualidad es una de las más fundamentales para afianzar la buena calidad de cualquier película<sup>105</sup>.

*Patria* tributó encendidos elogios a la labor de dirección y adaptación del cineasta:

La difícil tarea de verter en el cine el original humor de Jardiel Poncela ha sido lograda ampliamente por Rafael Gil, que huyendo de los ángulos excesivamente teatrales, donde la gracia de la obra parecía refugiarse con más acusados perfiles, ha conseguido hacer una cinta llena de agilidad narrativa que le acredita no solo como hábil director, sino también como experto adaptador<sup>106</sup>.

Por su parte, *El Alcázar* publicó su particular panegírico:

Rafael Gil ha venido dando muestras de su gran capacidad como director de películas, y si había alguien que aún dudara esto, desde que el estreno de *Eloísa está debajo de un almendro* terminó, todos, absolutamente todos, los incrédulos y los no incrédulos, estarán más que convencidos de cuál y cuánta es la

---

<sup>103</sup> *Ibidem*.

<sup>104</sup> *Ibidem*.

<sup>105</sup> *ABC*, 22 de diciembre de 1943.

<sup>106</sup> *Patria*, 2 de enero de 1944.

capacidad y cuánta y cuál es la habilidad de este director español, que ha logrado, en pocas películas, la madurez de su arte y la celebridad de su nombre<sup>107</sup>.

En los premios anuales del Sindicato Nacional del Espectáculo lograría el cuarto premio, dotado con 250.000 pesetas. Los intérpretes están muy ajustados en su trabajo, destacando sobremanera las actuaciones de Juan Espantaleón, Amparito Rivelles y Alberto Romea, así como los complejos decorados de Alarcón, donde la disposición del *atrezzo* es muy fiel al referente literario y se erige en elemento indispensable, y la sombría fotografía de Alfredo Fraile.

#### IV. 1.5. *El clavo* (1944)

En los años cuarenta, el interés que despertó la obra de Pedro Antonio de Alarcón fue inusitado no solo en España, sino en países de habla hispana como México o Argentina. En esos años, varias de las obras señeras del escritor accitano fueron trasladadas a la gran pantalla: *El sombrero de tres picos*, *El capitán veneno*, *El escándalo*, *El clavo* y *La pródiga* son solo algunos ejemplos. Diversas razones justifican esta predilección en la sociedad nacida de las cenizas de la guerra. En primer lugar, la propia trayectoria vital de Alarcón: en el devenir de su vida, había pasado de ser un reaccionario, republicano y antimonárquico a, en su etapa de madurez, abrazar la religión católica e ideas de corte tradicionalista, llegando a renegar, incluso, de su actitud revolucionaria en los años de juventud. Su mutación ideológica hasta ser adalid del conservadurismo y moralismo más trasnochado, a juicio de sus críticos, fue estimada idónea para los cambios que se pretendían acometer en la nueva sociedad franquista, que habría de modificar los desvalores propios de su reciente adscripción republicana por valores católicos y morales que sustentaran el entramado social que se pretendía forjar, eliminando así las *impurezas* de la anterior forma de gobierno.

En un segundo término, la mayoría de sus personajes son burgueses que, sometidos inconscientemente, en un momento de sus vidas, a las bajezas de las pasiones humanas, son capaces de rebelarse contra sí mismos y aceptar los valores supraindividuales que rigen el mundo, valores inmutables y absolutos que, para un

---

<sup>107</sup> *El Alcázar*, 22 de diciembre de 1943.

perfecto funcionamiento de la sociedad, han de absorber y propagar: la vida ha de tener un significado, un propósito relevante y estar henchida de espiritualidad.

No es casualidad, pues, que las primeras películas que recibieron el primer premio del Sindicato Nacional del Espectáculo fueran dos adaptaciones alarconianas, amén de ser impresionantes éxitos de taquilla: *El escándalo* (1943, José Luis Sáenz de Heredia) y la que aquí nos ocupa, *El clavo*. Fueron estas dos proposiciones cinematográficas adecuadas para el adoctrinamiento de una sociedad que, desde el pensamiento de los gerifaltes franquistas, no podía valerse por sí misma; películas de intenciones moralistas diáfanas, con tipos humanos lejanos en el tiempo, pero cercanos y adecuados en la intencionalidad pretendida.

La adaptación que Rafael Gil hace del relato de Alarcón no deja de ser un lógico corolario a su pasión por el literato. Podría decirse que las trayectorias vitales de cineasta y escritor son paralelas: ambos gozaron de una juventud repleta de inquietudes, rechazos al orden establecido, intensas preocupaciones –más en Alarcón que en Gil–; la guerra marcó sus destinos: la guerra de África en el escritor; la Guerra Civil en el director; hasta profesar un acendrado catolicismo y una ideología conservadora, llegando incluso a sufrir ambos lo que Alarcón denominaría *conjuración del silencio*, actitud que tomaban sus detractores ante la publicación de sus obras de madurez. No es de extrañar, pues, que Gil sintiera un manifiesto aprecio por la figura alarconiana, a la que intentó honrar en *El clavo* y *La pródiga*, aparte de proyectos del calado de *El sombrero de tres picos* y *El niño de la bola*, que, por unos u otros motivos, quedaron sepultados entre la ingente pila de guiones del cineasta.

Los éxitos de *Huella de luz* y *Eloísa está debajo de un almendro* permitieron a Rafael Gil ostentar una posición de mayor lustre en el seno de CIFESA, convirtiéndose, junto a José Luis Sáenz de Heredia, en uno de sus directores estrella. Tras cinco películas en su haber, el cineasta asumía la importancia que tenía el destinatario de sus obras, el público, y la necesidad de dispensarle aquello que estuviera en consonancia con sus gustos:

He aquí la primera enseñanza que debo a mis películas: la de que no debe trabajarse para sí mismo, con un criterio cerrado y personal, sino con un espíritu más amplio para evitar que una obra destinada al público se convierta en un soliloquio, que no solamente puede no interesar, sino que tal vez corre el peligro de ser incomprendido. Otra gran enseñanza de estos mis primeros pasos

cinematográficos, es que toda película es un gran deleite al pensarla, una preocupación al realizarla y una tortura al contemplarla ya terminada<sup>108</sup>.

Tenía vía libre, pues, para la elección de los temas que resultaran a priori idóneos para filmar una buena película. Revisa, de esta forma, en el baúl de sus gustos literarios y extrae un pequeño cuento del escritor de Guadix, *El clavo*, basado, según el autor, en una causa célebre en el siglo XIX<sup>109</sup>, y del que, releýéndolo, contempla auténticas posibilidades cinematográficas, aun considerando su brevedad. Encarga entonces la redacción de los diálogos al célebre poeta y novelista Eduardo Marquina. En un primer momento, Marquina no tenía clara su participación en el proyecto, pues sentía la necesidad de especializarse en las tareas de guionista, a las que era ajeno (siendo como era padre del director Luis Marquina). Pero gracias a la conocida insistencia de Gil, que le argumentó que al tratarse de la adaptación de un cuento de Alarcón solo un escritor podría redactar los diálogos, Marquina acabó convencido. Para ello, leyó el relato y el guion de Gil y, tras cotejar ambos, se empapó de su ambiente y elaboró con fineza unos cuidados diálogos, pensando que se trataba de una obra teatral, pero con un estilo más sobrio.

Los papeles protagonistas vuelven a adjudicarse a Rafael Durán<sup>110</sup>, como el Juez Zarco, y a Amparito Rivelles, como Blanca/Gabriela, tras la buena química demostrada en *Eloísa está debajo de un almendro* (de la que se dijo, respecto al dúo protagonista, que era un banco de pruebas para *El clavo*). En el resto del reparto destaca un impresionante Juan Espantaleón, que convierte cada una de sus escenas en una lección magistral de naturalidad y presencia cinematográfica, acompañado de sólidos intérpretes como Juan Calvo, Camino Garrigó –impagable su breve aparición como mujer de poco oído en el viaje inicial en diligencia–, Félix Fernández o José María Lado.

El comienzo del rodaje tuvo lugar el 22 de diciembre de 1943, extendiéndose durante 134 días, hasta el 4 de mayo de 1944, desarrollándose en los Estudios Sevilla Films, con los que CIFESA Producción mantenía un contrato de alquiler de cinco años, por un importe diario de 5.000 pesetas. Igualmente fueron filmadas varias escenas de exteriores en Aranjuez. El presupuesto del filme fue notable para la época, 2.719.582

---

<sup>108</sup> GIL, Rafael: «Después de cinco películas», en *Primer Plano*, nº 168, 2 de enero de 1944.

<sup>109</sup> Realmente, Alarcón se inspiró en un relato fantástico de Hippolyte Lucas, *Le clou*, contenido en el *Almanach Prophetique* de 1843 editado en París, otra muestra más de la clara ascendencia que tenía la literatura francesa sobre los escritores españoles del siglo XIX.

<sup>110</sup> La sección de noticiario del cuaderno de CIFESA de la temporada 1942-1943 llegó a comentar la posibilidad de que Enrique Guitart interpretara el papel principal de *El clavo*.

pesetas<sup>111</sup>, enmarcándose en el conjunto de películas que CIFESA realizaba anualmente de cierto prestigio, que añadía a un grueso de producción más económico. No obstante, el valor estimativo otorgado por la Comisión de Clasificación sería de 3.000.000 pesetas, concediéndole la categoría de Primera A, con lo que el número de licencias de importación concedidas sería de quince<sup>112</sup>.

Según quedaba especificado en la propuesta de la Sección de Cinematografía y Teatro, aunque no poseía cualidades didácticas como *El escándalo*, de la inteligencia y pericia de un buen director como Rafael Gil, cabía esperar una película de rango y calidad cinematográficos. Sin embargo, se efectuaban ciertas observaciones:

Se estima que es delicada la escena del cementerio. Debe esmerarse el director en su realización ya que, a nuestro juicio, no debe ser ni cómica, ni repelente o de mal gusto.

La palabra “querida” debe suprimirse; su repetido uso proviene de la traducción de películas inglesas<sup>113</sup>.

El episodio que se refiere a los planos 139 a 151 aparte de carecer de originalidad (hemos visto muchas veces ese equívoco cuando por la lluvia inesperada una pareja se refugia en una casa de campo y se hace pasar o la toman por matrimonio) viene a insistir de forma sugerente en las relaciones ilícitas de los protagonistas, a las que ya se ha aludido suficientemente<sup>114</sup>.

Más tarde, el 14 de diciembre, uno de los ponentes, Antonio Fraguas, insistía en el repaso por el guionista de una serie de aspectos esenciales en la aceptación total del proyecto:

1º Zarco debe ser desde un principio y más al principio que al final un hombre de integridad, adusto, como el poseído de una misión cruda a la cual ha consagrado su vida. Le desdibuja esa locuacidad suya iniciada a través del viaje, en la posada, con Blanca en el caserío, en el juzgado, en el cementerio, etc. Más que un Juez de 1ª Instancia e Instrucción, es un estudiante de Derecho en vacaciones.

---

<sup>111</sup> En el expediente de *El clavo*, en el Archivo General de la Administración (36/04662), se especifica que Gil ganó 15.000 pesetas por el guión técnico y 75.000 pesetas por la dirección.

<sup>112</sup> En el BOE de 24 de mayo de 1943 se hicieron públicas las nuevas disposiciones de Ministerio de Industria y Comercio, por las que se autorizaba exclusivamente la importación de películas extranjeras a aquellas entidades o personas que produjeran películas de largometraje, íntegramente nacionales. Se estableció una Comisión de Clasificación que debería juzgar los méritos de cada película española y otorgar, en consonancia con ellos, una cantidad concreta de licencias de importación y doblaje a su productor. Así, *El clavo* conseguiría ese máximo de quince, junto a *El escándalo*.

<sup>113</sup> Presumiblemente se referían al cine de Hollywood.

<sup>114</sup> Informe del Departamento de Cinematografía de 10 de diciembre de 1943, en AGA 36/04662.



2º En todo lo que se refiere a procedimiento judicial hay una carencia absoluta de asesoramiento de un técnico. En primer lugar el Juzgado no tiene Inspectores de policía; después no hay tal procedimiento criminal; el Fiscal representa a la Ley y Zarco tiene menos categoría que él, toda vez que es Magistrado de entrada; las incidencias en el cementerio son una concesión a la galería y pueden tener una fuerza grande si se les da por ejemplo el tono que Shakespeare les dio en su *Hamlet*. Es necesario un “peinado” general del guión, incluso en el estilo literario, ya que esta película si carece de rasgos vigorosos y duros, es decir, si deja de ser el contraste fuerte y constante de dos mentalidades y dos sentimientos, perdería todo su valor. Se observa en el guionista una especie de obsesión en seguir normas vistas ya en numerosas películas, como si tuviese grabados fotogramas que le salen inconscientemente. Falta, en general, esa maravillosa cosa llamada nervio<sup>115</sup>.

Proyectada por primera vez en la sala Rialto de Valencia el 31 de mayo de 1944, en una de las reuniones de accionistas de CIFESA, Rafael Gil recibió una sonora ovación a la conclusión de la película, consciente el privilegiado público que había asistido a la *première* de que estaba ante un filme que daría mucho que hablar en esa época. Entre los invitados figuraban Antonio Abad Ojuel y Joaquín Soriano, Jefe accidental del Sindicato Nacional del Espectáculo y Presidente de la Subcomisión Reguladora de Cinematografía, respectivamente. Y en representación de la prensa madrileña, José Juanes, crítico de *Arriba*, y José Luis Gómez Tello, de *Primer Plano*, que la tildaría de «película poética, filosófica y empapada de fe católica»<sup>116</sup>.

Era lógico, pues, que por la expectación creada, el Sindicato Nacional del Espectáculo le otorgara el primer premio de ese año, dotado con 400.000 pesetas, amén de otros galardones como el correspondiente al mejor guión. El 22 de septiembre de 1944, de acuerdo con la Orden del 15 de junio precedente, *El clavo* fue declarada de Interés Nacional, sustentándose tal calificación en «una realización perfecta, un cuadro artístico de indiscutible valor, un tema de profundo valor racial y una dignidad por regla general desconocida en nuestra producción cinematográfica»<sup>117</sup>. En Madrid, su estreno acaeció el 5 de octubre de 1944 en el cine de la Prensa, con la presencia de gran parte de su equipo técnico y artístico y presentada por el conocido dramaturgo Francisco Ramos de Castro. El éxito de público sonrió a la cinta y la crítica se mostró entusiasta: una muestra de la misma podemos encontrarla en las páginas de *Radiocinema*:

---

<sup>115</sup> Informe de Antonio Fraguas de 14 de diciembre de 1943, en AGA 36/04662.

La versión cinematográfica de este relato de Pedro Antonio de Alarcón fue realizada por uno de nuestros más jóvenes directores, cuya carrera, avalada por su preclara inteligencia y por varios premios nacionales de cinematografía, culmina hoy en esta obra, en la que la razón y el talento han puesto en orden la mecánica y el arte para ofrecernos un magnífico concierto de valores emocionales, humanos y plásticos.

A Rafael Gil debemos esta obra, que evidencia el propósito de sus productores para dar al cine español cuanto éste precise para su engrandecimiento.

Frente a ella, la figura de Rafael Gil adquiere un relieve singular, sobre todo por haber convertido un cuento corto y de relativo interés en cine auténtico, donde la intención de la plástica cinematográfica busca los tonos diluidos, renuncia a los contrastes efectistas y alcanza, por derivación del juego técnico, el clima propicio para la contemplación del más puro concepto del arte<sup>118</sup>.

Estamos, sin duda, ante una de las mejores películas filmadas en aquellos lejanos años cuarenta, pero que aún se puede visionar con muchísimo interés, donde todos los elementos fílmicos confluyen poderosamente. Los decorados de Enrique Alarcón presentan multitud de innovaciones de las que carecía el cine español. Así, para esta película, el decorador usa el trucaje del cristal, pintando maquetas en cristal con la consiguiente reducción de costes, siendo muy eficaz en la combinación entre la maqueta y el escenario real. De lo que Alarcón quedó más satisfecho fue del ambiente que logró con sus casi cincuenta decorados diseñados para la película, entre los que alternó algunos suntuosos, como el salón de baile y la sala del Tribunal en la que aparece construido hasta el techo, con otros más simples y austeros.

El vestuario del insigne Pepe Caballero, que había trabajado con Federico García Lorca en su Teatro Universitario La Barraca, y de Juan Antonio Morales<sup>119</sup> es de un verismo apabullante, al diseñar unos figurines muy detallistas y complejos, acordes al tipo de personaje: así, si en un principio se nos muestra a Blanca como una joven independiente, con una forma de vestir diríase que cercana a la moda imperante (obsérvense así las secuencias de la diligencia y la fiesta en el hotel), el posterior reencuentro con el juez Zarco nos hará ver a una Blanca/Gabriela con un ropaje más austero, donde el negro, la ausencia de color, se erige en el color dominante y, en cierta

---

<sup>116</sup> *Primer Plano*, 8 de octubre de 1944.

<sup>117</sup> Declaración de Interés Nacional de 22 de septiembre de 1944, en AGA 36/04662.

<sup>118</sup> Jesús Bendaña en *Radiocinema*, nº 105, 30 de octubre de 1944.

<sup>119</sup> Juan Antonio Morales había diseñado el año anterior los figurines de la ya mencionada adaptación de la obra de Pedro Antonio de Alarcón, *El escándalo* (1943, José Luis Sáenz de Heredia).

manera, afín a la sensación de tristeza que se ha enseñoreado de una mujer que comienza a ser consciente de su fatal destino. En cambio, el juez será presentado, incluso en sus momentos más dichosos, con un vestuario sobrio y adusto, en consonancia con la posición social que ocupa.

La fotografía de Alfredo Fraile tiene un carácter eminentemente narrativo, resultado de la influencia de la labor de directores de fotografía de Hollywood como Arthur C. Miller o Joe MacDonald y de su propio maestro, el austriaco Heinrich Gärtner –que se nacionalizaría español con el nombre de Enrique Guerner–, para lo que hace uso del esbatimento o sombra esbatimentada, que, como señala José Luis Rubio Munt, «se produciría cuando de forma consciente el director de fotografía diseñara o controlara la iluminación, ya fuera ésta natural o artificial, de manera que la sombra de cualquier objeto o personaje se proyectara sobre otro objeto, personaje o superficie» (2001: 138). Se observa de una forma diáfana en la secuencia del juicio donde, de manera desproporcionada, aparece una gran sombra de una escultura de la justicia, que informará la fatal pero justa decisión del juez Zarco (FIG. 14).



FIG. 14

La partitura de Juan Quintero está presidida por el omnipresente *leitmotiv* que sirve de comentario a la relación entre Zarco y Gabriela, secundado por otros de grandísima calidad que obligan a una urgente edición discográfica. Quintero dispone un inteligente uso de la música, siguiendo los cánones establecidos por el cine de Hollywood, como el sutil paso de música diegética a incidental en la secuencia en que Zarco pide a un ciego que toque con su violín el vals de las flores, el tema de amor de la pareja.

En *El clavo*, Rafael Gil hace uso de una amalgama de elementos expresivos que coadyuvan a una mayor perfección del discurso fílmico. Así, el filme toma la clásica estructura circular al empezar con la llegada del carruaje y terminar con su partida;

utiliza, asimismo, el recurso del *flashback* cuando Gabriela cuenta su historia. Hay también una adecuada presentación de elementos religiosos para describir las decisiones intrínsecas de los personajes: así se observa en la sucesión sobreimpresionada de tres planos con imágenes de la Justicia, la palabra Lex y la efigie de Jesucristo para dar entrada a la Sala del Tribunal, con la cámara retrocediendo en el momento de la entrada del Magistrado (FIGS. 15, 16 Y 17).



FIG. 15



FIG. 16



FIG. 17

Se puede resaltar otro ejemplo cuando Juan, el Secretario, va a visitar a Gabriela a la cárcel con un sacerdote. Ella se halla sentada a la mesa, con un crucifijo presidiendo la escena. Al fondo emergen entre las sombras las rejas de su encierro (FIG. 18).



FIG. 18

Aunque la joven se muestra arrepentida, su castigo parece inevitable; sin embargo, al contrario de lo que sucede en el relato, su vida será perdonada en el último instante gracias al indulto logrado por el juez Zarco.

Fernando Méndez-Leite fue pródigo en alabanzas al exclamar que

es otra de las grandes películas españolas en las que intervienen destacadísimas primeras figuras y grandes masas de comparsaría. El laborioso realizador se había enfrentado con un tema de gran empaque, pero de contenido ingrato, convencional y un tanto anacrónico... ¡Excelente adaptación en imágenes vivas, dialogada por Don Eduardo Marquina! Uno de los mayores aciertos de Gil fue la perfecta compenetración con sus colaboradores técnicos y artísticos (1965: 469).

Aunque no todo han sido parabienes: Fernando Fernán-Gómez, por ejemplo, criticó el excesivo acartonamiento que observaba en este tipo de producciones, sobre todo las adaptaciones de obras de Alarcón, y que partiendo de una base literaria más o menos española quisieran seguir los modelos del cine americano (Brasó, 2002: 38).

#### IV. 1.6. *El fantasma y Doña Juanita* (1945)

Una de las cumbres de su filmografía, *El fantasma y Doña Juanita* es un compendio de las muchas virtudes que tuvo Rafael Gil como director y solo por títulos como este merece un puesto de honor entre los mejores cineastas que ha dado nuestra cinematografía. El filme, basado en la obra de José María Pemán *Romance del fantasma y Doña Juanita*<sup>120</sup>, desprende un halo de poética y belleza que lo hace intemporal. A su indudable calidad contribuyen las inmejorables aportaciones de unos intérpretes que hallaron en la película la perfecta vía para su expresión artística. Un Antonio Casal que firma su mejor actuación, sostén indiscutible de la producción, que une a su naturalidad e inocencia habituales, el patetismo tragicómico que desprende cuando cubre su miserable vida con la fachada de payaso con la que pretende hacer reír al público. Mary Delgado interpreta el personaje más significativo de una carrera caracterizada por sus roles secundarios, algunos de ellos en películas de Rafael Gil<sup>121</sup>. Y la habitual nómina

---

<sup>120</sup> Fue publicada por primera vez por la editorial Voluntad en primera edición en el año 1935. Al mismo tiempo se publicaba en folletón por el diario *La Nación*. Posteriormente, se ha reproducido repetidas veces en ediciones populares, y en 1939 por Escelicer SL, con grabados de Teodora Delgado.

<sup>121</sup> En una gala celebrada el 7 de julio de 1946 en el cine Gran Vía de Madrid, el recién fundado Círculo de Escritores Cinematográficos otorgó a Mary Delgado la medalla a la mejor actriz por su papel en *El fantasma y Doña Juanita*, *ex aequo* con Ana Mariscal por *Una sombra en la ventana*, de Ignacio F. Iquino.

de sólidos actores de reparto, que han distinguido los títulos del director madrileño: Juan Espantaleón como el director de circo Pierre Brochard, Alberto Romea como Don Laureano, Camino Garrigó como Doña Juanita en sus años de senectud, José Isbert como Don Pancho, José Prada como Machuca o Joaquín Roa interpretando al alcalde de Villa Clara.

La parte técnica también es responsable del éxito de *El fantasma y Doña Juanita*: una cuidada fotografía del director de fotografía francés de origen ucraniano Michel Kelber, que ya era habitual en el cine español con títulos como *Intriga* (Antonio Román, 1942), *El escándalo*, *Castillo de naipes* (Jerónimo Mihura, 1943) o *Lola Montes* (Antonio Román, 1944); una bellísima y acertada partitura de Juan Quintero; y el sólido, eficiente y cuidado trabajo de Enrique Alarcón en el diseño de decorados<sup>122</sup>.

Concluida la redacción del guion por Gil, es enviado a la Dirección General de Cinematografía y Teatro para su preceptiva censura. Los parabienes recibidos de parte de los ponentes no dan pie a dudas sobre la viabilidad y confianza que tenían en el proyecto. Ello no es óbice para que señalaran ciertas observaciones a tener en cuenta durante el rodaje. Uno de los censores señaló «la conveniencia de cuidar el vestuario de los artistas de circo y la toma de planos de los mismos para evitar posteriores reparos, tales como los que pudiera ofrecer el pasaje del página 24»<sup>123</sup>. Asimismo, advertía sobre una frase de la página 130 que en boca del sacerdote podía estimarse como duda sobre la existencia de los fantasmas.

Con un presupuesto de 2.750.000 pesetas (en cuyas partidas estarían fijadas las 75.000 pesetas que Rafael Gil ganó por su dirección y las 125.000 pesetas de Antonio Casal), la primera vuelta de manivela del rodaje de esta producción CIFESA tuvo lugar el 26 de julio de 1944, terminando el 3 de noviembre en los Estudios Sevilla Films. Durante el rodaje hubo que lamentar la existencia de un hecho luctuoso: el 6 de septiembre se produjo un accidente mortal del Jefe de Electricistas del Estudio, Emilio Díez Merino. Según hizo constar el inspector de rodaje, «estaba haciendo unas pruebas de ciertas modificaciones en los transformadores (sin energía) y que una vez terminadas

---

<sup>122</sup> El propio Rafael Gil era muy consciente de la fidelidad que debía tener el decorado respecto a la época en que se sitúa la historia, como queda reflejado en el propio guión, en el que el director había dejado escrita una apostilla en la secuencia de la llegada del circo a la ciudad, que decía: «cuidar la estampa de 1900». Archivo privado Rafael Gil.

<sup>123</sup> AGA 36/04670 (faltan fecha y firma).

éstas, el Jefe fue a dar la energía, en cuyo acto pereció, dándose cuenta los obreros por el grito del infortunado, y al caer desplomado»<sup>124</sup>.

Fue declarada de interés nacional por acuerdo de la Vicesecretaría de Educación Popular el 4 de enero de 1945 y estrenada posteriormente en el cine Rialto de Madrid el 31 de marzo de 1945. Según aseveró Jesús Bendaña en *Radiocinema*,

*El fantasma y doña Juanita* es un triunfo más del cine español, en donde se han aunado el esfuerzo de una de las más importantes productoras españolas y la inteligente labor de artistas y técnicos que a las órdenes de uno de los realizadores españoles más capacitados han completado una obra merecedora de los más cálidos elogios. Porque Rafael Gil alcanza en este film el éxito más positivo en su brillante carrera de realizador, y merced a una adaptación justa de la novela de José María Pemán, acopló de un modo perfecto los intérpretes, que bajo su dirección llevan a cabo un trabajo muy digno de alabanza<sup>125</sup>.

En las páginas de *ABC* quedó escrito: «Rafael Gil, inquieto director, que tiene en su haber obras de indudable mérito, ha puesto en ésta de *El fantasma y Doña Juanita* mucho de su temperamento artístico y de su pericia. El film es amable, porque su intriga de sueño va envuelta en una aureola romántica, donde un personaje de circo, un pobre payaso, sin gracia ni gloria, es el promotor de cuanto acaece en la película»<sup>126</sup>. Por el contrario, Carlos Serrano de Osma, en *Cine experimental*, afirmaba que «Rafael Gil es más guionista que director de escena»<sup>127</sup>, alabando, pues, la adaptación que Gil hace de la obra de Pemán, pero poniendo en duda su capacidad de una puesta en escena adecuada.

#### IV.1.6.1. Ficciones y realidades en la España provinciana de la posguerra

La película comienza con un añadido al guion original –que inicialmente era un primer plano en *travelling* de una mesa larga, preparada con elegancia y abundancia para una opípara merienda–<sup>128</sup> y que también supone una adenda al cuento original de Pemán: un plano detalle del periódico *El eco de la región*, diario local de Villa Clara, que en sus páginas interiores señala la noticia de la petición de mano del conocido

---

<sup>124</sup> *Ibidem*.

<sup>125</sup> *Radiocinema*, nº 110, 30 de marzo de 1945.

<sup>126</sup> *ABC*, 1 de abril de 1945 (sin firma).

<sup>127</sup> SERRANO DE OSMA, Carlos: «Psicología de la creación cinematográfica», en *Cine Experimental*, nº 4, marzo de 1945.

<sup>128</sup> GIL, R.: *El fantasma y doña Juanita* (guion cinematográfico). Archivo privado Rafael Gil.

industrial del pueblo Serafín González a Rosita Izquierdo (Mary Delgado), en casa de su tía Juanita (Camino Garrigó).

Empero, Rosa ama a José (Antonio Casal), con quien se ve a escondidas. Pero su amor oculto es descubierto por su tía Juanita, quien, recordando con amargura un episodio de su pasado, señala a su sobrina que «el amor es un fantasma que nos atormenta toda la vida». Desde ese instante, la vieja Juanita se erige en narradora de la historia de su amor imposible, en una suerte de combinación de *flashback* subjetivo, desde los recuerdos de la anciana, con un *flashback* objetivo, donde la narración es guiada por el firme pulso del cineasta, sobre todo en los avatares que van sucediendo al payaso Tony (Antonio Casal) desde su arribada a Villa Clara con el circo de Pierre Brochard (Juan Espantaleón). La joven Juanita (Mary Delgado) ha acudido con su padre, el boticario Don Laureano (Alberto Romea), a la presentación del nuevo circo en el pueblo, cruelmente boicoteada por un fuerte aguacero. Pero la lluvia no es impedimento para que lugareños de Villa Clara asistan a la primera función, una alegría dentro de la rutina diaria del pueblo. El centro de dicha alegría debe ser ocupado por la actuación del payaso Tony, pero sus pantomimas solo provocan la indiferencia del público y la consiguiente bronca del director.

En un paseo por el pueblo, mientras visita una iglesia, Tony conoce a Juanita y su padre. Debido a la vergüenza que le supone presentarse como payaso, se hace pasar por Antonio Ruiz, el contable del circo, en lo que supone otra incorporación del tema de la modificación de la identidad, en línea con la ya efectuada por el propio Antonio Casal en *Huella de luz*, al crear una ficción acorde a sus pretensiones o ideales, por temor al rechazo. A los pocos días, vuelven a encontrarse en el acostumbrado paseo por la Alameda y asisten a un concierto de la banda del pueblo en el kiosco de la música. Aunque estas secuencias se ubiquen temporalmente a finales del siglo XIX o principios del XX, son extrapolables sin dificultad a la vida provinciana de la España de la posguerra: bailes, paseos, incluso las maledicencias y habladurías propias de los desocupados, como subraya Don Laureano, cuando los lugareños van proclamando que han visto a la hija de Don Laureano y un forastero intimar. Estamos, pues, ante un retrato descarnado, aun en su apariencia afable de relato pretérito, de la sociedad española de los años inmediatamente posteriores a la Guerra Civil, ya no solo por habladurías e infundios de aburridos y envidiosos, sino por la necesidad de huir de la triste realidad que asola sus vidas para alcanzar sueños perdidos por la Guerra. Juanita ve en el falso contable un halo de esperanza para dejar atrás su mundana existencia,



abocada a una soltería *ad aeternum*; Tony descubre el amor, pero su situación real, la de un pobre payaso, un triste *clown* que ha de hacer reír a su público, se convierte en un obstáculo que solo puede salvar si deja de ser él mismo, esto es, si simula ser otra persona. Es la intención que le transmite a Don Elpidio (Juan Calvo), el párroco de Villa Clara, quien, enterado por Juanita de su existencia, acude al circo con ánimo de conocerlo. Al encontrarle, Tony se ve incapaz de presentarse al párroco, pero afirma que aquél de quien le ha hablado Juanita es un chico muy religioso y muy bueno, cuya intención es dejar el circo, un medio *indigno* para ganarse la vida, y encontrar un trabajo que le asegure una mejor posición. Signo de la hipocresía de los tiempos: todos esperan con ansia la llegada del circo al pueblo, pero su imagen de artista está en franca contradicción a la imagen que de ellos tienen los provincianos como ciudadanos. Incluso las escenas en que Tony hace la corte a Juanita a través del enrejado de su casa se erige en una metáfora de la imposibilidad de su amor, de la férrea separación entre ambos mundos.

Antes de la última función del circo en Villa Clara, Tony escribe una carta en la que se sincera con Juanita. Mientras observa al espectador, con cuya mirada deviene en cómplice definitivo de su *auténtica* verdad, el payaso vuelve a ocultar su cara tras su maquillaje, cubriendo nuevamente sus sueños con su triste realidad (FIGS. 19, 20 y 21).



FIG. 19



FIG. 20



FIG. 21

El desenlace de la historia del payaso no deja de ser macabro: desatado un fuego en el circo, todos los artistas huyen, mientras que es el propio payaso quien anuncia el hecho al público que abarrota las gradas, algunos de los cuales piensan que solo es una broma. La última función de Tony despierta las risas más estentóreas de su vida de quienes solo ven en él a un payaso y no a un salvador, que grita desesperadamente para que huyan de un escenario que pronto se convertirá en desolación y ruina. Es el triste fin de un bufón que muere haciendo reír a su público: como una cruel realidad, el espacio se llena de risas en la tragedia. En el clamor y el caos generado por el fuego, Juanita, desesperada, pregunta por Antonio Ruiz, el contable... Gente del circo le confirma que no hay ningún contable con ese nombre... Solo ha muerto un triste payaso. Sin saberlo, Juanita se asoma y observa el cortejo fúnebre que recorre la ciudad, ajena al hecho de que su amado está entre los fallecidos. El pobre payaso murió, pero la fachada que había fabricado en sus encuentros con Juanita, la que él ansiaba como real, fue la que caló en la memoria de la chica y, ante la negación por parte de los miembros del circo de la existencia del contable (pese a la afirmación de Don Elpidio), no pudo menos que convertir en ese fantasma de la leyenda de Villa Clara, que aún recordaban los más viejos del lugar, y que el transcurso de los años convertiría en verdad, la *verdad* de Juanita.

Permaneciendo fiel a una clásica estructura narrativa circular, la película finaliza con un nuevo plano detalle del periódico *El eco de la región*, que presenta esta vez el enlace entre Rosita Izquierdo y José Palacios al tiempo que subraya el error de la anterior noticia. Inmediatamente después, como inequívoco signo de esa circularidad, Rosita y José bailan en el centro de la sala mientras, en la distancia, Doña Juanita los observa. Desde su particular mirada, subjetiva y ensoñadora, la anciana enmarca a la pareja en un círculo de difuminados contornos, mientras imagina un último baile con su fantasma (FIGS. 22, 23, 24, 25 y 26).



FIG. 22



FIG. 23



FIG. 24



FIG. 25



FIG. 26

Para el cierre, Rafael Gil realiza profundos cambios respecto al guion original, con adaptaciones y supresiones de escenas y personajes, por estimarlos prescindibles y extemporáneos al núcleo narrativo. Elimina, de esta forma, la parte del baile en la que Rosita habla con unas amigas acerca de la boda y la luna de miel. También suprime el personaje de Don Serafín, descrito como un «cuarentón atildado que intenta aparentar una juventud que ya no tiene»<sup>129</sup>, con su cabello teñido, hablando igualmente con amigos y periodistas, que le instan a que les comunique con tiempo la fecha del enlace para los Ecos de Sociedad, así como los propios padres de Serafín y los de Rosita, muy dichosos. En la primera versión del libreto esta parte resultaba muy diferente de la definitiva: Doña Juanita grita para que se detenga la música y cese el baile, con ánimo de dar una noticia, una sorpresa, creyéndose en su derecho por ser la persona más vieja de la familia y todos han de estar de acuerdo en admitir la autoridad de los años: «Se trata de la próxima boda, que yo apadrino, de Rosa, mi sobrina... y José Palacios... (...) un chico que acaba de terminar la carrera de medicina y que la hará feliz, porque la quiere mucho... y porque su cariño ha encontrado en su corazón una respuesta igual»<sup>130</sup>. Aparece entonces José Palacios por el recodo de la escalera y bajando tímidamente. El

---

<sup>129</sup> GIL, R.: *El fantasma y doña Juanita* (guion cinematográfico). Archivo privado Rafael Gil.

<sup>130</sup> *Ibíd.*

padre de Rosita piensa que todo es una excentricidad de Doña Juanita; la madre de Serafín, que está un poco ida... y dice a su marido que se marchan; la madre de Rosita se desmaya. Mientras Doña Juanita insta a todos a volver a bailar y particularmente a los nuevos prometidos. El padre de Rosita le pide explicaciones pero doña Juanita le dice que es la felicidad de Rosa y que él será el primero en celebrarlo, pero que ahora debe disimular su felicidad.

El guion original concluía de esta forma:

Plano Medio en TRAVELLING de Rosita y Palacios, que bailan ya más tranquilos. Hablan en voz baja:

PALACIOS: Pero esto es un sueño... Me parece que voy a despertar a la realidad de un momento a otro: porque esto más bien parece cosa de brujas... o de fantasmas.

Rosita hace un gracioso mohín y le tapa la boca con la mano.

ROSITA: ¡Calla!... No hables de fantasmas... ¡Precisamente acabamos de destruir el que amenazaba nuestra felicidad...!

José Palacios no comprende nada, pero sonrío feliz. Siguen bailando. Y lentamente, aparece la palabra FIN.

Estamos, pues, ante una obra señera, triste y onírica a partes iguales, muy cercana a los principios del realismo poético francés y a las obras de Frank Capra, de las que Gil se mostraba rendido admirador. Ambientada en un pasado donde cualquier historia es posible, la apariencia, la falsedad o una buena posición social son *valores* descolantes de esa sociedad, que han de buscarse para tener derecho a ser felices. El payaso Tony, consciente de la posición equivocada que ocupa en esa realidad, procurará mostrar, haciendo honor a su profesión, una identidad distinta, pues entiende que un payaso nunca sería digno de una muchacha como Doña Juanita. Por eso, se justifica su muerte en el incendio que arrasa el circo<sup>131</sup>, sin que se haya descubierto la mentira y dejando en la memoria de Doña Juanita esa fachada de hombre recto y cabal con un oficio *digno*. Y por eso la adenda final al texto de Pemán: en la sociedad actual no debe caber tristeza alguna si los personajes no son responsables con sus actos de ella. El amor y la sinceridad han de triunfar sobre la amargura, la desazón y la falsedad: la confesión

---

<sup>131</sup> Secuencia que Gil rodó en una única toma, en un largo *travelling*, a fin de no tener que reconstruir nuevamente el decorado, con el incremento de presupuesto que hubiera conllevado. Para ello hubo de ensayar repetidas veces los movimientos de los intérpretes, contando con la inestimable colaboración de Alarcón.

que una Doña Juanita anciana ha hecho a su sobrina Rosita le servirá de estímulo para que deje aflorar sus auténticos sentimientos y se case con la persona que ama.

#### IV. 1.7. *Don Quijote de la Mancha* (1947)

Miguel de Cervantes creó el personaje más ilustre que han dado las Letras españolas a partir de una novela celeberrima que traspasó tiempos y espacios para erigirse en uno de los monumentos de la Literatura universal. Por ello, no es extraño que, desde la creación misma del cinematógrafo, Alonso Quijano haya fascinado a muchos cineastas y se haya convertido en objeto de deseo de cualificados actores. Pero, por razones nunca comprendidas, aunque había constancia de un precedente en 1908 con la versión de Narciso Cuyás<sup>132</sup>, España no había hecho ninguna adaptación del Quijote hasta la realizada por Rafael Gil en 1947. Ni siquiera la interesante *La ruta de Don Quijote* (1934) que Ramón Biadiú dirigió para CIFESA, corto documental que se justificaba por la presentación de las localizaciones en las que el caballero cervantino desarrolló sus aventuras y desventuras, o *Por tierras de Don Quijote* (1946), documental dirigido por José María Elorrieta, habían cubierto el vacío generado por la falta de un Don Quijote fílmico que compusiera en celuloide una figura tantas veces representadas por los lectores e ilustradores que se acercaron a esta obra universal. No dejaba de resultar extraño que el Quijote más famoso hasta 1947 fuera el diseñado por el tenor ruso Fiódor Chaliapin para la versión un tanto *sui generis* rodada por Georg Wilhelm Pabst en 1933. Y si todo ello se extendía a la totalidad de la obra de Cervantes se observaba que solo *La gitanilla*, adaptada por Gil, se había llevado a la gran pantalla desde el final de la Guerra Civil Española.

¿Por qué se había producido tal abandono de la obra cervantina hasta la versión de Rafael Gil? Probablemente, por las dificultades de traslación a la gran pantalla que encontraban cualquiera de sus obras, en especial *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, obra extensa, en dos partes, con multitud de episodios... Respetar su esencia al tiempo que se respetaba su contenido y, en paralelo, realizar una película atractiva a todos los públicos, tenía grandes dosis de riesgo. Había dudas razonables sobre la viabilidad de llevar al cine tan magna obra y hacer de ella una película digna. Así, en 1942 Fernando Castán Palomar contaba en *Primer Plano* que oyó referir al escritor

---

<sup>132</sup> Cuyás también adaptó al cine ese mismo año la novela corta de Cervantes *El curioso impertinente*.

Armando Palacio Valdés una propuesta de primer acercamiento a la figura cervantina en tiempos del cine mudo:

Vinieron a mí unos buenos amigos que estaban en la noble iniciativa de hacer un Quijote cinematográfico. Querían, simplemente, darme cuenta de su idea y de su plan. Esto era cuando el cine mudo, y en la época en que la producción española ganaba los primeros alientos para el porvenir. Yo escuchaba atentamente a quienes tenían la fineza de informarme de sus proyectos, les felicité por ellos y... les recomendé que renunciaran a tan ardua empresa<sup>133</sup>.

Entre las razones alegadas por Palacio Valdés estaba que la cámara cinematográfica no podría obtener sino las imágenes, en modo alguno la intención del libro, ni el lenguaje. «Entonces –seguía el señor Palacio Valdés– ¿qué versión de Don Quijote sería ésta? ¿No quedaría todo en una colección de cromos como aquéllos que se hacían para aliciente del chocolate?»<sup>134</sup>.

El mismo Castán Palomar señalaba en dicho artículo que una carta abierta publicada en un diario de Madrid continuaba con la misma motivación que el novelista asturiano y explicaba que «privar al Quijote de su maravilloso lenguaje; suprimir cuanto hay en él de filosofía, literatura, psicología y hasta mundología: arrancar, en suma, todas las hojas del libro para ofrecer al público sólo la encuadernación y las estampas..., no hace falta ser muy fanático para considerarlo como un destrozo impropio de personas mayores»<sup>135</sup>.

Ya en 1943 dos proyectos que tenían que ver con el personaje cervantino habían recibido un rechazo por parte del aparato censor. El 26 de marzo de 1943 Enrique Songel Mullor, de CIFESA, solicitó la autorización del guion de *La última aventura de Don Quijote*, redactado por José Luis Isicel. Sin embargo, se resolvió prohibir su realización el 12 de abril. El nudo de la historia nos presentaba a un Quijote resucitado a la vida moderna cuyas reacciones son examinadas por tres profesores. El informe de censura sostenía que «aunque el guión tiene originalidad y la reacción final es noble y elevada (...) la realización ha de resultar ridícula»<sup>136</sup>, estimando de esta forma el proyecto en su conjunto como «inaceptable»<sup>137</sup>. También se denegó el 5 de mayo de 1943 el cortometraje documental *Rutas del Quijote*, una producción de Luis Dias

---

<sup>133</sup> *Primer Plano*, nº 79, 19 de abril de 1942.

<sup>134</sup> *Ibidem*.

<sup>135</sup> *Ibidem*.

<sup>136</sup> AGA 36/04568.

<sup>137</sup> *Ibidem*.

Amado y guion de José Sobrado Onega que pretendía mostrar aquellos lugares de la Mancha que recorrieron Don Quijote y Sancho según el texto de su historia, intercalado con una *voice over* y las propias de los personajes protagonistas. El rechazo se produjo por «no constituir asunto de interés y ser muy vulgar el procedimiento de las sombras»<sup>138</sup>, en referencia a la intención de no mostrar las figuras de Don Quijote y Sancho, sino solo sus siluetas o sombras (previamente, sin embargo, había sido autorizada, siempre que su realización fuera «decorosa»<sup>139</sup>).

Es por ello que había ciertas reticencias, lógicas por otra parte, a acercarse al inmortal personaje cervantino. Por aquel entonces ya se había hecho célebre la libre versión que Pabst había hecho de la obra, con Chaliapin luciendo sus innegables dotes de tenor. Pero, como señaló Rafael Gil, Pabst había planteado su versión «con un estilo imaginativo más próximo al mundo de los sueños de Don Quijote que a la realidad» (Gregori, 2009: 82). Gil, en cambio, buscó con su Quijote una fidelidad exacta a la novela, concretada, más que en una adaptación, en una síntesis de sus capítulos más populares. Cuenta el director que Vicente Casanova, el jefe de CIFESA, después de dos años críticos que a punto estuvieron de hacer quebrar a la empresa valenciana<sup>140</sup>, viendo el éxito que Gil había tenido en sus trabajos para Cesáreo González, le propuso volver a dirigir una película para ellos, haciendo una adaptación de la novela que él considerase oportuna. El director, en una suerte de farol pero con sibilina intencionalidad, le dijo que la gran novela a adaptar era *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, a lo que el productor, sorprendentemente y sin valorar en un primer momento el costo y dificultades de la producción, accedió.

Simultáneamente, había que aprovechar la coyuntural efeméride del IV Centenario del nacimiento de Miguel de Cervantes para filmar la película *definitiva*. Lo más elemental, pues, era redactar un guion que respetara y ensalzara la obra, con lo que se comisiona a Antonio Abad Ojuel para que realice una síntesis de la misma, con el asesoramiento del miembro de la Real Academia Española Armando Cotarelo, mientras que Rafael Gil se encarga del guion cinematográfico. Para Gil constituía el trabajo más difícil que había realizado hasta la fecha, sobre todo por una cuestión de concepto, pues

---

<sup>138</sup> AGA 36/04568.

<sup>139</sup> *Ibidem*.

<sup>140</sup> La situación crítica vivida por CIFESA durante 1945 y 1946 fue consecuencia, entre otros factores, por haber sido incluida en una lista negra por Estados Unidos por su supuesta colaboración con Alemania e Italia durante los años de la Segunda Guerra Mundial, lo que derivó en los mencionados problemas para importar película virgen así como en la distribución de películas de Hollywood, que le había dado pingües beneficios.

no resultaba fácil recoger en unos metros de celuloide todo el espíritu de Don Quijote sin hacer una larga y pesada relación de todos los episodios de sus aventuras caballerescas. Por otro lado, si se suprimían capítulos de la preclara obra, el público podía sentirse decepcionado, como si les hubiesen hurtado algo que ya les pertenecía de antemano. Finalmente, en una decisión salomónica, optó por escoger entre todos los capítulos de la obra los más representativos, aquellos que captaban mejor su alma y esencia. El resultado de todo ello fue un extensísimo guion, absolutamente inusual en los primeros tiempos del franquismo, que tendría como resultado un filme de 132 minutos de duración.

Mientras tanto, el 9 de octubre de 1946, Vicente Casanova envió oportunamente una carta a Gabriel García Espina, Director General de Cinematografía y Teatro, en la que le anticipaba la puesta en marcha de la superproducción, «de tipo internacional»<sup>141</sup>, sobre *El Quijote* rogándole muy encarecidamente «se sirva tomar buena nota de nuestro propósito y considerar reservado, a favor de esta Entidad, la exclusiva de la realización cinematográfica de la inmortal obra de Cervantes»<sup>142</sup>.

Otro de los elementos fundamentales de la producción era la contratación del actor principal que interpretaría a Alonso Quijano: de la adecuación del intérprete dependía gran parte de las posibilidades de éxito del proyecto. Para ello, Gil escogió al renombrado actor teatral Rafael Rivelles, con el que ya había trabajado en *Lecciones de buen amor*, que moduló un personaje que se movía entre una triste locura y su apostura caballerisca, de tal suerte que, ayudado por el maquillaje, parecía surgir directamente de una ilustración de Gustave Doré. Su interpretación, sin duda, añade un plus de valoración que hace difícil pensar en un mejor Quijote. Su *partenaire* fue un eficientísimo Juan Calvo, un perfecto Sancho Panza al que dotó de una gran dosis de comicidad y humanidad. La historia del cine ha dado múltiples ejemplos de esta mítica pareja literaria, pero pocos tan acertados como Rivelles y Calvo. A ellos hay que añadir todo un elenco de grandes intérpretes, empezando por Fernando Rey –que ya había trabajado con Rafael Gil en *Tierra sedienta* y *La pródiga*–, haciendo el papel de Sansón Carrasco, el inigualable Manolo Morán, Juan Espantaleón, Maruja Asquerino, José

---

<sup>141</sup> Carta de Vicente Casanova al Director General de Cinematografía y Teatro de 9 de octubre de 1946, en AGA 36/04693.

<sup>142</sup> *Ibidem*.



Prada, Julia Caba Alba<sup>143</sup> y una jovencísima Sara Montiel (que nunca tuvo una buena opinión de su participación en la película, a la que consideraba una *superproducción de cartón-piedra*).

La fotografía corrió una vez más a cargo de Alfredo Fraile que, aun teniendo clara la presencia de candiles en los interiores que iluminaran la escena, respetó la naturalidad de la fotografía *siendo artificial*. Esto es, entendiendo que en el siglo XVII la luz era muy deficiente por los medios disponibles, la necesidad de que el público *viera* la película y disfrutara de todos sus elementos, llevó a Fraile a dotar de una mayor claridad a los decorados de Enrique Alarcón sin perder la atmósfera de la situación. Para ello se basó en las ilustraciones que del Quijote se han hecho a lo largo de los siglos, particularmente las realizadas por Herman Paul, que presentaba a Don Quijote y Sancho Panza en silueta, recostados sobre las paredes blancas iluminadas por la Luna.

En connivencia con Gil y Fraile, Enrique Alarcón obró de similar forma al abandonar sus iniciales pretensiones de monumentalidad y sustituirlas por un acercamiento sencillo y naturalista. Al ser manchego, su trabajo se vio facilitado por las concepciones previas que ya poseía, confirmadas en el proceso de búsqueda de localizaciones. No obstante, fue una labor ardua y compleja que se concretó en el diseño de unos treinta decorados de vastas dimensiones que ocuparon los cinco tablados de los estudios Sevilla Films por tres veces. De su construcción se ocuparon ciento cincuenta obreros decoradores que, desde abril a septiembre, trabajaban día y noche. Como el propio Alarcón señaló:

Uno de los trabajos que más me han gustado ha sido *El Quijote*, de Rafael Gil. Lo aproveché para jugar con vivencias mías, pues como soy de La Mancha, he vivido en un pueblo bastante localista y pertenezco a una familia muy antigua. Todo eso me sirvió de mucho para los decorados de *El Quijote*. Así, por ejemplo, el despacho de Don Quijote en la película era una reproducción fiel del de una hermana de mi padre; el corral de la venta era una combinación entre el corral de

---

<sup>143</sup> Julia Caba Alba fue una actriz asidua del cine de Rafael Gil, con el que llegó a trabajar hasta en dieciséis ocasiones. Sin duda, es uno de los rostros reconocibles de la extensa filmografía de su autor, aportando su carisma y su voz atiplada a personajes que rezumaban bondad y dignidad. Su hermana Irene intervino en seis títulos de Gil, quedando como antecesora de las colaboraciones, aun testimoniales, de sus hijos Irene, Julia y Emilio con el director madrileño. Sobre las relaciones de su familia con Rafael Gil afirma Emilio Gutiérrez Caba: «El trato con mi tía Julia fue magnífico y ella le quería mucho, pues trabajó en muchos de sus títulos. Mi madre hizo menos películas con él, aunque está en muchas de las importantes de su primer período (*El clavo*, *Tierra sedienta*, *La calle sin sol*...), pero en esos años alternó el cine con el teatro. En cuanto a mi hermana Julia solo hizo con Gil *Currito de la Cruz*, pero ese tipo de cine lo ha llevado peor, no tiene una especial inclinación hacia esta película, con lo que sus recuerdos son más difusos» (Conversación telefónica con el autor de fecha 11 de agosto de 2016).

mi bodega y el de la bodega de mis primos; el Tribunal de Justicia de Sancho se me ocurrió hacerlo copiando un jaraíz de mi bodega, todo rodeado de tinajas. Todo esto hace que sea una de las películas que guardo mejor recuerdo (Linares, 1984: 80).

El permiso de rodaje de *Don Quijote de la Mancha* fue concedido el 23 de abril de 1947. Un día después, el censor José María Carretas señaló que el valor cinematográfico del guión es «bueno, de difícil realización; perfectamente articulado; los diálogos ajustados a la acción»<sup>144</sup>. En su informe general especificó:

Guión muy bien realizado, pero de difícil interpretación. El éxito o fracaso de esta película estará en la selección de actores, fundamentalmente en el que ha de interpretar a Don Quijote. La ambientación, perfecta; los diálogos, ajustados a la acción<sup>145</sup>.

El presupuesto de partida de la película fue de 4.557.488,25 pesetas, aunque finalmente se vería incrementado hasta 4.937.384,83 pesetas. El Sindicato Nacional del Espectáculo concedió un crédito gratuito de 1.904.628,40 pesetas, equivalente al 40% del presupuesto reconocido<sup>146</sup>, dada la importancia de la película que se proyectaba. El director ganó por su trabajo 150.000 pesetas, mientras que los emolumentos de Rafael Rivelles, ascendieron a 313.065,30 pesetas, muy por encima de las 50.785,75 de Juan Calvo.

Solo un mes después de haber concluido *La fe* para Cesáreo González, Rafael Gil comienza el rodaje de esta superproducción en los Estudios Sevilla Films, donde se filmarían todos los interiores, y Ciudad Real, Toledo y Valencia para las tomas de exteriores, durante cinco meses, entre el 7 de mayo y el 11 de octubre de 1947.

En reunión de la Junta Superior de Orientación Cinematográfica presidida por Gabriel García Espina de 27 de febrero de 1948, la película fue clasificada como tolerada para menores y 1ªA. Entre los informes particulares, Fray Mauricio de Begoña habló de «una digna realización cinematográfica española que corresponde en lo que cabe y con ligerísimas imperfecciones a la cabal obra universal de Cervantes»<sup>147</sup>. El informe de Luis Fernando de Igoa fue más apasionado: «¡Magnífica! Espléndida

---

<sup>144</sup> Informe de José María Carretas de 24 de abril de 1947, en AGA 36/04693.

<sup>145</sup> *Ibidem*.

<sup>146</sup> Orden del Ministro de Industria y Comercio de 11 de noviembre de 1941.

<sup>147</sup> Informe de Fray Mauricio de Begoña de 27 de febrero de 1948, en AGA 36/04693.

dirección. Muy buena interpretación y soberbia por parte de Rivelles»<sup>148</sup>. Santos Alcocer, en cambio, tras reconocerla como una gran película española, consideraba

que a esta insigne y extraordinaria figura le falta algo; ese aliento de espiritualidad, de genio, de inmensa verdad que flota y sobresale sobre la locura de Don Quijote. Ciertamente es que esto, el genio que Cervantes puso, sea punto menos que imposible expresarlo con imágenes<sup>149</sup>.

Fue calificada de Interés Nacional en la misma fecha, de acuerdo con lo dispuesto en la Orden Ministerial de 31 de diciembre de 1946, con lo que se le concedieron cinco permisos de doblaje, en consonancia con lo dispuesto en el apartado 2º y condiciones generales de dicha orden. Cuatro permisos serían transferidos a FEMI Films que consiguieron doblar al castellano las siguientes películas importadas: *La venganza de Frank James* (*The return of Frank James*, Fritz Lang, 1940), *Tiburones de acero* (*Crash Dive*, Archie Mayo, 1943), *Débil es la carne* (*The foxes of Harrow*, John M. Stahl, 1947) y *Niñera moderna* (*Sitting Pretty*, Walter Lang, 1948).

Proyectada primero en una sesión privada en el Palacio de El Pardo para Franco y su esposa Carmen Polo el 29 de febrero de 1948, *Don Quijote de la Mancha* se estrenó con mucha expectación el 2 de marzo en el cine Rialto de Madrid, en función de gala patrocinada por el Ministerio de Educación Nacional. Los *slogans* publicitarios diseñados para la ocasión reproducían rimbombantes frases como «lo imposible se ha hecho realidad, el caballero de la Triste Figura se alza... y vive su locura sublime en la más grande película de habla española»; o «Una realización de tremenda humanidad, donde se cuenta, con sencillez conmovedora, las sublimes aventuras de Alonso Quijano».

En el cine Rialto estaría en cartel hasta el 4 de abril de 1948. Su estreno en provincias motivó, por lo general, opiniones laudatorias en los informes de los Delegados Provinciales. No obstante, entre los aspectos negativos, destaca el informe del Delegado de Baleares en el que se puede leer: «No se ha originado ninguna reacción desfavorable. Solamente se puede decir que a las personas de escaso nivel cultural les ha parecido pesada la película debido a su larga duración»<sup>150</sup>. Por su parte, en Álava, el Delegado Provincial sostuvo que «encontramos que el papel de Sancho no ha sido explotado suficientemente, dejándose de apreciar el contraste en muchos momentos

---

<sup>148</sup> Informe de Luis Fernando de Igoa de 27 de febrero de 1948, en AGA 36/04693.

<sup>149</sup> Informe de Santos Alcocer de 27 de febrero de 1948, en AGA 36/04693.

entre el materialismo del uno y el idealismo del otro»<sup>151</sup>. En Albacete, su Delegado destacó que «quienes conocen a fondo la inmortal obra de Cervantes quedan, en parte, defraudados al ver sólo algunos episodios y echar de menos ese sabor que sólo puede proporcionar su lectura»<sup>152</sup>.

Diversos premios jalonaron su trayectoria: tercer premio del Sindicato Nacional del Espectáculo, consiguió también un accésit de honor en el Primer Certamen Cinematográfico Hispanoamericano de 1948, donde fueron premiados por su labor Rafael Rivelles, Alfredo Fraile y Antonio Abad Ojuel. Tuvo, asimismo, un recorrido internacional destacable. Así por ejemplo, en abril de 1949 se estrenó en el cine Belmont de Nueva York, muy cerca de Broadway, donde no solo recibió afortunados comentarios, sino también el Premio de la Crítica a la Mejor Película Extranjera; igualmente, fue presentada, junto a *Locura de amor*, en la IX Exposición Internacional de Arte Cinematográfico de Venecia. En la Exposición Universal e Internacional de Bruselas de 1958, se tributó un Homenaje a Miguel de Cervantes, donde se proyectaría la versión de Gil.

La opinión de la crítica fue prácticamente unánime y remó en el mismo sentido para otorgar a la obra de Rafael Gil la máxima valoración, consciente de remarcar el carácter universal de la obra cervantina a través de su adaptación fílmica, genuinamente hispana. Así, *La gaceta regional* escribió:

A Rafael Gil concretamente le ha cabido la gloria de esta aportación que da a la cinematografía nacional alcance trascendente y la saca, al cabo, de nuestras fronteras. (...) A Rafael Gil le corresponde el honor de ser vinculado su nombre al del personaje cervantino, que también en el cine cobra perfiles de perfección desusada<sup>153</sup>.

En *Diario de Navarra* se dijo: «A Rafael Gil, guionista y director, no le han arredrado las dificultades, y da la sensación de que a veces las provoca para superarlas en la mejor lid»<sup>154</sup>.

Por su parte, en *Cámara* opinaron que

Rafael Gil ha sabido manejar con agilidad los cuantiosos elementos puestos a su disposición, sin que en ningún momento deje de ser el film un magnífico

---

<sup>150</sup> AGA 36/04693.

<sup>151</sup> *Ibidem*.

<sup>152</sup> *Ibidem*.

<sup>153</sup> *La Gaceta Regional*, 28 de marzo de 1948 (sin firma).

<sup>154</sup> *Diario de Navarra*, 4 de abril de 1948 (sin firma).

exponente de amenidad y acción; el conjunto de colaboraciones –fotografía, vestuario, música, escenografía–, inteligentes y disciplinadas, logra la suntuosidad prevista y la espectacularidad soñada en todos los fotogramas; el guión ha condensado con habilidad y gracia casi todo el anecdotario de Don Quijote; los actores del numeroso y seleccionado reparto consiguen una interpretación, si no prodigiosa –adjetivo a que nos parece un tanto ambicioso, aplicado a la generalidad de los intérpretes–, sí lo bastante certera para merecer el más encendido elogio; la crítica ha reconocido de un modo unánime toda esta suma de cualidades, a la que agregamos nuestro caluroso y sincero voto...<sup>155</sup>

Sin embargo, la película, a pesar de todo el aparato propagandístico puesto a su favor, no logró el éxito que se auguraba.

*Don Quijote de la Mancha* es, sin duda, una de las obras más notables de Rafael Gil, hija de una época en la que se ensalzaban la Hispanidad y las glorias pretéritas. Al centenario de Cervantes había que añadir, como segunda lectura, la necesidad de dignificar los iconos patrios ante la situación de aislamiento internacional que a la sazón sufría España. Así lo demuestran algunos elementos de la película como la música de Ernesto Halffter que, para los títulos de crédito, compone un espectacular *Gloria* como descriptor de la figura más eterna de las Letras Españolas. Ello no es óbice para señalar la película de Gil como una de las mejores propuestas cinematográficas del Quijote, ensalzada incluso por el propio Luis Buñuel, que estimaba muy por encima de otras versiones como la de Pabst o la del ruso Grigori Kózingsev, con un notable trabajo formal que no ha hecho sino engrandecerla con el paso del tiempo. Un hecho paradigmático en ese sentido es que en las Universidades estadounidenses donde se imparten clases de español y literatura española se sigue proyectando con cierta frecuencia la versión del Quijote de Rafael Gil.

Para concluir, y pese al tiempo transcurrido desde su pronunciamiento, hacemos nuestras las palabras de Luis Gómez Mesa acerca de la dificultad de filmar una adaptación fiel de la obra cervantina:

Salvo en la versión de “Don Quijote” de Rafael Gil, no ha estado el cine español a la altura de Cervantes. Y aún así, de ahondar en la cuestión, surgirían muchos e importantes reparos. Lo cervantesco, que define esa creación más ejemplar que las novelas cortas así denominadas por su propio autor, no alcanzó su justa expresividad fílmica (1977: 77).

---

<sup>155</sup> *Cámara*, nº 125, 15 de marzo de 1948.

## **IV. 2. En defensa del cine español. Entre CIFESA y Suevia: *Lecciones de buen amor* (1944) y *Tierra sedienta* (1945)**

### *IV. 2.1. En defensa del cine español.*

En 1943 Rafael Gil era un joven de treinta años con una prometedora carrera por delante después de solo cuatro largometrajes que le situaban como uno de los cineastas más talentosos de la desbrozada, pero emergente, industria cinematográfica española. Su preocupación por la calidad del cine español y por la instauración de una industria sólida le lleva a implicarse desde distintos foros en su afianzamiento. Gil advertía ya entonces algunas de las lacras que lastraban a su entender el cine patrio como eran la censura y el doblaje obligatorio, contra los que elevó su voz en incontables ocasiones. Efectivamente, el 23 de abril de 1941 el Ministerio de Industria y Comercio publicó una Orden por la que instauraba el doblaje obligatorio como instrumento de reafirmación nacional a través del castellano. Esa disposición normativa –paradójicamente, de índole antiproteccionista en un marco caracterizado por el fuerte proteccionismo estatal– se erigirá en una de las fuentes de los problemas endémicos de nuestra cinematografía: si la capacidad, el dinero y la técnica dotaban al cine extranjero, sobre todo el de Hollywood, de un valor añadido en su competencia con el débil cine español del primer decenio posbélico, el hecho de poder entender las frases de James Stewart, Cary Grant o Carole Lombard era conceder otra ventaja más al extranjero que podía resultar determinante. Porque, si por el mismo precio, se podía disfrutar de las voces *españolas* de Gary Cooper o Claudette Colbert, ¿por qué *conformarse* con las de Fernando Fernán-Gómez o Marta Santaolalla? Los productores fueron grandes beneficiados con esta Orden: comoquiera que se concedían licencias de doblaje a cambio de producir películas nacionales, muchas productoras nacían con la idea de obtener tales permisos, a fin de alcanzar el éxito que no podían lograr con sus propias producciones con las películas dobladas.

A este respecto, la Subcomisión Reguladora de Cinematografía estableció un baremo clasificatorio en que la concesión de licencias se realizaba en función de la calidad de las películas, instaurándose tres categorías: primera, a la que se asignaban entre 3 y 5 licencias; segunda, a la que correspondían entre 2 y 4 licencias, y tercera, que no recibía ninguna. Posteriormente, esta categoría se completaría con la de Interés Nacional, reservada a aquellas películas con un cuadro artístico-técnico completamente español y que supusieran la exaltación de valores raciales o de nuestros principios

morales y políticos. En esta línea, el 25 de mayo de 1943 se creó una Comisión de Clasificación encargada de determinar la categoría de las películas españolas.

La situación originada no fue ajena a los cineastas españoles que veían cómo se ponía en peligro su continuidad en el negocio cinematográfico, toda vez que si competían contra trasatlánticos, les costaría conseguir los beneficios que asegurasen la confianza de los productores en ellos. Rafael Gil se erigió, en este sentido, en adalid contra el doblaje obligatorio, una lucha que mantendría a lo largo de toda su vida.

Así, en 1943, cuando tras filmar *Viaje sin destino* empezaba a ser visto como un prometedor talento cuya autorizada voz se respetaba entre sus compañeros, Rafael Gil sostuvo la necesidad de suprimir el doblaje como requisito ineludible para consolidar nuestro sistema, aun sin obviar la *bondad* de la normativa promulgada en este ámbito desde el Estado<sup>156</sup>. Gil mantenía una confianza plena en que solo la derogación del doblaje conllevaría una victoria *indiscutible*. En 1945 volvía a señalar, entre las dificultades materiales que entorpecían el normal desarrollo de nuestro cine, la obligatoriedad del doblaje, «que nos priva de la formidable ventaja de nuestro idioma y nos coloca en situación de franca inferioridad para luchar contra la competencia de cinemas con muchos años de experiencia y fabulosos recursos»<sup>157</sup>. El director haría frecuentemente este tipo de declaraciones: siempre que se le instaba a dar su opinión sobre el panorama cinematográfico español y a destacar aquellas cosas que debían suprimirse, insistía una y otra vez sobre la lacra que era para nuestro endeble sistema la presencia del doblaje obligatorio<sup>158</sup>. Los árboles, sin embargo, no le impedían ver el bosque, al ser consciente de que el doblaje obligatorio no era sino *la punta del iceberg*: el cine español no había podido atraerse al público tan bien como lo hacían, por ejemplo, los americanos, al no haber sido capaz, entre otras cosas, de dotar de un carácter mítico a sus artistas:

Los americanos han empezado por crear la industria. Reúnen grandes capitales, proyectan a largo plazo, tienen sus equipos fijos. En España, todos, director, actores, ayudantes, trabajan donde pueden y con quien los contrata. Aquí, el cine se basa en que hay que ganar dinero enseguida. ¿Cómo? Pues vamos a buscar el

---

<sup>156</sup> Declaraciones a Hernández-Blasco en *Radiocinema*, n° 85, 28 de febrero de 1943.

<sup>157</sup> Declaraciones a Alfonso Sánchez en *Radiocinema*, n° 63, 15 de agosto de 1945.

<sup>158</sup> *Cámara*, n° 38, noviembre de 1957.

asunto facilón, y surge, claro, la película sobre obra de teatro, o lo que es peor: la imitación de un cine exótico<sup>159</sup>.

Su rechazo al doblaje se mantuvo indemne durante toda su vida, aun cuando se levantó su obligatoriedad el 25 de enero de 1947. Consciente de la dificultad de luchar contra el cine extranjero, cuando además contaba con armas tan contundentes, fue quizá uno de los motivos por los que Gil dejó de lado un tipo de películas que le hubiese gustado hacer, más acordes con sus propias inquietudes, y decantarse por un cine de contenido más popular que casase con los gustos del público —y sobre todo, desde que fundó su productora Coral, donde debía tomar decisiones financieras que podían poner en riesgo la viabilidad de su empresa—. Su opinión, pues, sobre el doblaje seguía absolutamente invariable en un año tan avanzado como 1972, en el que declaró a *La Vanguardia Española*:

El cine debería tener una protección natural. Me refiero a dejar de doblar las películas extranjeras. Porque este hecho ha creado el confucionismo en nuestro cine. Todo el cine es, así, español. En cierta ocasión, al principio del cine doblado, oí comentar a un hombre, en un pequeño pueblo, a la salida del espectáculo: “¿Te has dado cuenta de lo bien que habla el Gary Cooper éste?” Mejor castellano que aquí<sup>160</sup>.

Por su parte, las relaciones de Rafael Gil con la censura no fueron especialmente dramáticas como sí le ocurrió, en cambio, a otros directores españoles, aunque ello no debe ser obstáculo para observarlas desde un prisma más realista del que usualmente se le ha dado y desmitificar, de esta forma, el sambenito que se le ha colocado de *director oficialista*. En efecto, que Gil se enorgulleciera de su carácter conservador y su palpitante religiosidad no era óbice para que planteara temas y se valiera de elementos que le hicieran correr el riesgo de recibir una amonestación por parte de la Junta de Censura, tanto en fase de presentación del guion como en la de proyección de la primera copia del filme. Son múltiples los ejemplos que jalonan su filmografía que clarifican que sus contactos con la censura no fueron siempre pacíficos, como tendremos tiempo de analizar en sucesivas páginas de esta Tesis.

---

<sup>159</sup> *Cámara*, nº 143, 15 de diciembre de 1948.

<sup>160</sup> *La Vanguardia Española*, 7 de enero de 1972.



A pesar de no haber sido especialmente maltratado por la censura, el director fue un detractor de la misma durante toda su vida<sup>161</sup>. Así, en la etapa final del régimen franquista y, por ende, de la censura, declaró:

El que intenta crear una obra artística se opone a cualquier coacción y censura. Durante los años cuarenta las normas de censura fueron en España muy rigurosas, pero hay que reconocer que se han ido dulcificando por décadas. Las actuales, afortunadamente, está a gran distancia de las primitivas y todo hace suponer que pronto se salvarán las últimas etapas (Gubern, 1975: 238).

Pero su postura acerca de los graves problemas que acechaban al cine español, que se definió en los albores de esta década, no se concretó solo en sus invectivas contra estos instrumentos emanados de la administración franquista, sino también en su apoyo a un mejor conocimiento del cine entre sus compañeros de profesión. Así, con ánimo de ayudar en la propagación de la cultura cinematográfica entre los profesionales del cine español se implica en el funcionamiento de una asociación que a la postre tendría corto recorrido, pero cuyo propósito era muy ilusionante: el Círculo Cinematográfico Español (CIRCE). Inaugurada el 23 de diciembre de 1940, era un centro cultural y de convivencia donde se reunían los profesionales del cine español «para cambiar impresiones, asistir a conferencias, consultar libros y revistas especializadas o participar de sus sesiones de cineclub»<sup>162</sup>. Pero las disquisiciones de tipo político que había en su seno fueron determinantes para su clausura en 1942. Las intensas gestiones de su fundador, Ricardo Soriano, permitieron a CIRCE una segunda oportunidad, aunque con una importante restricción en el número de socios que podían formar parte de la asociación, para los que debían cumplir requisitos como tener en su haber dos largometrajes. Comoquiera que Rafael Gil cumplía esta condición y por mor de su perenne inquietud, pasa no solo a integrar la nómina de socios de CIRCE, sino también a comprometerse en su gestión, organizando a partir de abril de 1943 las proyecciones del centro junto a Joaquín Soriano y Antonio Román. Asimismo también integra la

---

<sup>161</sup> Precisamente en esos años se permitió el lujo de introducir diálogos en algunas de sus películas en los que se burlaba de esa nefasta praxis. Así, en *Novios de la muerte* un legionario le llega a decir a su padre que él ya ha tenido su propia guerra, al haber sido censor en San Sebastián; mientras que en *A la Legión le gustan las mujeres...* (*Y a las mujeres les gusta la Legión*), Gil incorpora otra escena en la que hay una rebeldía contra la censura con matices cómicos: cuando dicen en el cine que «hay que suplir los besos que cortan», acto seguido comienzan las parejas a besarse, mientras están viendo una película en la que queda patente cómo el plano de un beso ha sido suprimido.

<sup>162</sup> DÍEZ PUERTAS, Emeterio: «El Círculo Cinematográfico Español (1940-1944)», en *Historia y Comunicación Social*, nº 13, 2008, p. 47.

Junta de Admisiones de socios. Esta Junta estaba constituida por Ricardo Soriano como director; Ezequiel de Selgas como subdirector; Julián Gómez-Torija, como secretario; y Joaquín Soriano, José Luis Sáenz de Heredia, Antonio Román, Joaquín Argamasilla, Rafael Gil y Jesús Tordesillas como vocales. En julio de 1943 comienzan las proyecciones, que se inauguran con *Sangre y Arena* (*Blood and Sand*, Rouben Mamoulian, 1941) y continúan con el díptico anticomunista italiano de 1942 de Goffredo Alessandrini *¡Adiós, Kira!* (*Addio, Kira*) y *Los que vivimos* (*Noi vive*), *La Señora Miniver* (*Mrs. Miniver*, William Wyler, 1942), *El judío Süs* (*Jud Süss*, Veit Harlan, 1940) o *El orgullo de los Yankees* (*The Pride of the Yankees*, Sam Wood, 1942). También se realizaron conferencias a cargo de Luis Gómez Mesa, Fernando Delgado, Jacinto Benavente, Carlos Fernández Cuenca o Joaquín Romero-Marchent.

#### IV. 2.2. Entre CIFESA y Suevia: *Lecciones de buen amor* (1944) y *Tierra sedienta* (1945)

##### IV. 2.2.1. *Lecciones de buen amor* (1944)

Basada en la comedia en tres actos de Jacinto Benavente, estrenada en el Teatro Español el 2 de abril de 1924 con la compañía de Josefina Díaz de Artigas y Salvador Artigas, *Lecciones de buen amor* podría considerarse una película bisagra, en cuanto a ambiciones artísticas, entre dos grandes filmes de Rafael Gil de ese período, *Eloísa está debajo de un almendro* y la posterior y encumbrada *El clavo*. Pese a su escasa experiencia en la dirección de largometrajes, el paulatino reconocimiento que estaba adquiriendo y su reciente éxito con *Huella de luz* fueron los dos factores que convencieron al productor Rey Soria, quien acababa de fundar Rey Soria Films, para contratar los servicios del director madrileño para ponerlo al frente de su primera producción, encargándose también de la adaptación y el guion técnico, y por cuyo trabajo conjunto cobraría la nada despreciable cantidad de 100.000 pesetas, por encima de Rafael Rivelles (80.000 pesetas), todo dentro de un presupuesto fijado en 1.500.000 pesetas.

Para la redacción del libreto, Gil cuenta con la ayuda del propio Jacinto Benavente, quien escribe los diálogos en base al tratamiento cinematográfico que había diseñado Gil. Toda vez que la comedia teatral se desarrolla en un único escenario, el elegante despacho de Federico, donde acontecen todos los episodios, la necesidad de

suprimir las lógicas connotaciones teatrales lleva a una multiplicación de escenarios, que van desde interiores, rodados en los Estudios Ballesteros –con los que Rey Soria tenía concertado un contrato de alquiler de cinco años–, que representan la casa de Federico, el Rincón del Círculo, la casa de Eugenio, la fiesta (o *boîte*, como pone en el guion, que ya denota un mayor grado de sofisticación), la casa de Leonor, el tren o la comisaría provinciana, donde Federico reconcilia en primera instancia a Eugenio y Elvira, hasta exteriores de calles y parques rodados en Madrid e Illescas. Simultáneamente, tiene lugar un tratamiento más extenso de personajes cuya presencia es testimonial o sugerida en el referente literario. Así, se da presencia física a un personaje que únicamente era nombrado, Elvira, la mujer de Eugenio, mientras a éste se le conceden diversos episodios, que abren, en su conjunto, una línea dramática paralela caracterizada por su comicidad.

Enviado el guion a la Subcomisión Reguladora de la Cinematografía, esta no pone mayor reparo, aun no considerando de interés la propuesta, y concede el pertinente cartón de rodaje el 3 de agosto de 1943. En el Informe previo se hizo constar que el guion resultaba en un principio plúmbeo, pero que con el desarrollo del mismo cobraba interés, emoción y gracia:

El valor de este argumento radicaba en la obra de Benavente, en un diálogo lleno de ternura y en un desarrollo realizado con un profundo conocimiento teatral. En el guión cinematográfico, el diálogo ha sido simplificado de tal modo, que si bien resulta más apropiado para la época actual, parece en cambio tan vulgar que unido a una acción adivinada de antemano por el espectador, constituye en conjunto, a nuestro juicio, poco interesante<sup>163</sup>.

Rodada entre el 17 de septiembre y el 13 de diciembre de 1943, el director madrileño fue capaz de firmar un producto digno, si atendemos a los comentarios de la época, con cierto regusto teatral y acogido con aplausos del público el día de su estreno en el Palacio de la Música de Madrid el 5 de junio de 1944.

La crítica fue amable con la película y la labor de Gil. Así, en *Primer Plano*, Gómez Tello subrayó que el director «resuelve con sencillez, con soltura cinematográfica, un tema tan anticinematográfico como el teatro benaventino: teatro fiado a la atmósfera suscitada por el juego de palabras, por el chispeo de ingenio del autor. Y Rafael Gil ha vencido esta cordillera de obstáculos en un maratón de buen cine,

---

<sup>163</sup> AGA 36/04566. Informe de la Subcomisión Reguladora de la Cinematografía de 21 de julio de 1943. Autor desconocido.

de divertida comedia cinematográfica, hecha sin esfuerzo»<sup>164</sup>. En cambio, Jesús Bendaña, en las páginas de *Radiocinema*, no profirió tantas alabanzas del Gil adaptador de la obra como del Gil director. Estimó que en la traslación a la pantalla se había perdido la parte emocional en beneficio de la sentimental, pero como director, «Rafael Gil ha logrado una película amable, medida con exactitud, ágil y divertida»<sup>165</sup>. En *ABC*, Ródenas señaló que «Rafael Gil pudo contentarse con trasplantar al celuloide la leve anécdota teatral, pero como buen director ha sabido infundirle dinamismo, brío, solera cinematográfica, en suma»<sup>166</sup>. Por su parte, en el diario *Las provincias* la calificaron de «película amable, bien conducida y bien interpretada, en la que brilla, sin pesar, el ingenio benaventiano y se ratifica la maestría de un director como Rafael Gil, seguro siempre del matiz suave y la sugerencia sentimental»<sup>167</sup>.

Otros se mostraron menos deferentes hacia la película, como el Delegado Provincial de Castellón, que en su informe de cinematografía sostuvo que:

Esta Delegación, coincidiendo con el sentir general del público, estima que el tema intrascendente del guión, no obstante su dialogación ágil y la aceptable interpretación de la cinta, así como la atinada dirección y los abundantes aciertos fotográficos, no han pasado de lograr un conjunto discreto pero sin aspiraciones, aunque digno de consideraciones en la época, ya un poco lejana, en que la película parece haberse realizado<sup>168</sup>.

Después de los intentos baldíos por visionar el filme, el acceso a la adaptación cinematográfica y el guion técnico de Rafael Gil, así como a los diálogos ideados por Benavente, y en mucha menor medida las críticas y comentarios coetáneos, nos ofrecen unos resultados ciertamente interesantes y esclarecedores que denotan su adecuación a los estándares fílmicos de la España de la posguerra, aun sin poder valorar los elementos netamente cinematográficos, ni las interpretaciones del cuadro artístico.

Federico (Rafael Rivelles) es un abogado soltero, cuya máxima inquietud vital es precisamente estar libre de preocupaciones. Aunque se presume metódico y organizado en el trabajo, para lo que cuenta con la ayuda de su secretaria Clarita (Pastora Peña), tiene tiempo para disfrutar de fiestas y eventos sociales en compañía de su novia Leonor (Mercedes Vecino), con la que no tiene pretensión alguna de casarse.

---

<sup>164</sup> *Primer Plano*, nº 191, 11 de junio de 1944.

<sup>165</sup> *Radiocinema*, nº 101, 30 de junio de 1944.

<sup>166</sup> *ABC*, 6 de junio de 1944.

<sup>167</sup> *Las Provincias*, 16 de mayo de 1944 (sin firma).

<sup>168</sup> Informe del Delegado Provincial de Castellón de 24 de marzo de 1947, en AGA 36/04566.

Pero un día toda su filosofía de vida se pone en entredicho con la entrada en escena de su amigo Eugenio (Manolo Morán), quien, una vez más, ha discutido con su mujer Elvira (Milagros Leal) y está dispuesto a separarse. Aunque Federico hace denodados intentos de reconciliación entre ambos, por la amistad que les une, Eugenio toma la decisión de salir de Madrid y, necesitado de varios días para arreglar unos asuntos en Bilbao, deja a su hijo Valentín, *Titín*, a cargo de Federico, una vez sabido que Elvira también se ha marchado. Casualmente, Eugenio y Elvira se encuentran en el tren con destino a Bilbao, lo que lleva a una sucesión de discusiones y episodios cómicos, que acaban con ambos en una cárcel provinciana, después de que Elvira haya hecho sonar la alarma del tren. Por su parte, Federico, con la ayuda de Clarita, ejerce como padre de *Titín* y va observando cómo paulatinamente va cogiendo cariño al chiquillo en los días que ha quedado a su cargo, que se mueven entre instantes felices, llenos de juegos y risas, hasta momentos de preocupación, cuando *Titín* cae gravemente enfermo y es salvado por la providencial ayuda de Clarita, que accede desinteresadamente a realizar una transfusión sanguínea. Esos días junto al pequeño no solo cambiarán la percepción de la vida de Federico, sino que le harán descubrir el verdadero amor en su abnegada y dulce secretaria.

Pese a que la obra teatral es calificada como una comedia, su tono es mucho más moralista que el que desprende su adaptación cinematográfica, que tiene en la comicidad uno de sus elementos más destacados. Ya la película principia con Federico levantándose a las seis de la tarde, después de una larga noche de parranda y donde ha dejado olvidado en el coche a su novia, Leonor. Muchos episodios cómicos se extienden a lo largo de la película y en el guion quedan convenientemente resaltados: en la sustitución de Clarita por otra secretaria mientras aquella se ocupa de *Titín*, Gil deja constar en el guion que «hay que hacer lo posible porque este leve tipo episódico tenga cierta gracia, para que sirva de contraste con la seriedad y habilidad de Clarita»<sup>169</sup>.

Sin embargo, los diálogos que se pretenden más humorísticos son los de los personajes de Manolo Morán y Milagros Leal, concebidos *ex novo* para la versión fílmica. Es en sus secuencias donde se adivina, incluso, una mayor preocupación moral que la originalmente pretendida en la comedia teatral, esto es, la educación, el amor fraternal y conyugal, las *lecciones de buen amor* que un chiquillo puede dar a su entorno con su comportamiento. Y es por boca del comisario que los encierra en la cárcel tras el

---

<sup>169</sup> GIL, R.: *Lecciones de buen amor* (guion cinematográfico), p. 18. Archivo privado Rafael Gil.

episodio de la alarma del tren donde se ponen de manifiesto algunos de los principios insoslayables del nuevo régimen salido de la Guerra. En primer lugar, vela por la apariencia de inviolabilidad del matrimonio, interpelando a la pareja para que sus disputas las hagan en casa, a fin de no dañar la institución matrimonial, «que no elijan nunca para sus reyertas conyugales lugares ni establecimientos públicos, como hoteles, vagones de ferrocarril, cinematógrafos o paseos. Todo ello es una perniciosa propaganda antimatrimonial que da razón a los celibatarios a persistir en su celibato»<sup>170</sup>. Ese mismo comisario recuerda el impecable funcionamiento de los servicios públicos, la imposibilidad de cualquier irregularidad, en contra de la vulgar opinión de desprestigio hacia estos, que se concreta en la creencia de Elvira en que la alarma del tren no funcionaba. Y, posteriormente, cuando esta señale que su dinero y el resto de sus pertenencias se han perdido en el tren, el comisario observa con firmeza que de seguro el dinero ha quedado en depósito<sup>171</sup>. También hay que reseñar no solo la actitud desinteresada del médico al salvar la vida del hermano pequeño de Clarita tiempo atrás, aun siendo consciente de que no percibiría sus honorarios –lo que está en franca contradicción con el mito materialista que se presumía de los galenos–, y cuya profesionalidad vuelve a demostrar al socorrer eficazmente a *Titín*.

Por lo demás, la película tiene todos los elementos para ser considerada como una *comedia de teléfonos blancos*, donde algunos de los protagonistas son personajes bien posicionados en la sociedad, con sus propios criados, que asisten a fiestas donde se sirve champán, y donde no aparece ningún rescoldo que nos haga pensar en la situación real, de hambre y miseria, que vivía España tras la Guerra Civil. Pese a ello, *Lecciones de buen amor* insiste en lo que ya había apuntado *Huella de luz*: en la presencia de un jefe honrado y generoso, que dispensa un trato cercano a sus empleados, y que termina enamorándose de Clarita, su humilde secretaria, prototipo de mujer abnegada y honesta, de *madre* cariñosa, y cuya sencillez y valores acabarán imponiéndose a los de la pérfida e interesada Leonor, la novia oficial de Federico, en un ejemplo más de los amores interclasistas que abundaban en el cine español de los años cuarenta.

A tenor de lo señalado, nos encontramos ante una comedia amable, sin mayores pretensiones que las de entretener al sufrido espectador de la posguerra. Posiblemente sea en el hecho de adaptar una obra de Jacinto Benavente en 1943 donde hallemos cierta

---

<sup>170</sup> BENAVENTE, J.: *Lecciones de buen amor* (diálogos), pp.38-39. Archivo privado Rafael Gil.

<sup>171</sup> *Ibidem*, pp. 25-26.

particularidad en esta película. En efecto, aunque pueda resultar sorprendente después de los parabienes que el dramaturgo madrileño recibió por parte del Régimen desde finales de 1944, lo cierto y verdad es que hasta esa fecha estaba prohibida la inserción de su nombre en prensa, como así lo ponían de manifiesto diversas consignas manifestadas a tal efecto. Ello era consecuencia de haber saludado con el puño cerrado al público que acudió a la representación de su obra *Los intereses creados* durante la Guerra Civil, que sorprendió a Benavente en zona republicana, primero Madrid y después Valencia. Aunque era conocido que el escritor no tenía afiliación izquierdista y en el momento en que las tropas leales a Franco entraron en la ciudad levantina intentó ganarse con su actitud complaciente a las nuevas autoridades, este hecho sería el desencadenante de un acusado desprecio por parte de la administración franquista, que intentó borrar su nombre de toda publicidad y crítica, aunque no siempre lo consiguiera (Sinova, 1989: 201-205). La puesta en marcha de la adaptación fílmica de *Lecciones de buen amor* por parte de Rafael Gil –como antes habían hecho José López Rubio (*La malquerida*, 1940), Luis Marquina (*Vidas cruzadas*, 1942) y Juan de Orduña (*Rosas de otoño*, 1943)– y los constantes triunfos que el dramaturgo seguía teniendo en las tablas (*Y amargaba*, *La honradez de la cerradura*, *La enlutada*...) eran muestras de la paradoja entre la prohibición oficial de pronunciar su nombre y su constante presencia en la cultura franquista, que llegaría a su fin cuando el 23 de octubre de 1944 recibió la Gran Cruz de Alfonso X el Sabio por parte del Ministerio de Educación y, dos años después, el 9 de diciembre de 1946, se erigiría en eminente portavoz de la adhesión del pueblo a la figura de Franco en la manifestación de la Plaza de Oriente de Madrid contra las sanciones de Naciones Unidas.

#### IV. 2.2.2. *Tierra sedienta* (1945)

En 1944, el cineasta madrileño recibe una oferta de la productora Goya Producciones Cinematográficas para adaptar y filmar *Tierra sedienta*, a partir de un relato de José Fernández Gómez, por la que cobraría 150.000 pesetas por su dirección y guion técnico, la cantidad más alta recibida desde su entrada en el mundo del cine. En consecuencia, acepta el trabajo y vuelve a colaborar con Eduardo Marquina para elaborar un libreto muy del gusto del primer franquismo, caracterizado por una encorsetada autarquía y una llamada al espíritu de sacrificio de los españoles para reconstruir un país que había quedado desolado por una guerra incruenta. A tal fin redactan una primera versión del guion que resulta llamativa por la inclusión de la lucha

de clases, con la presencia del empresario del pantano como «un hombre sin escrúpulos que explota a los campesinos pobres y apoyado y utilizando además el dinero del Estado español de la posguerra»<sup>172</sup>. De esta forma, resultaba inadmisibles para los censores su plasmación en imágenes la desolación de un soldado tras la guerra ante la falta de trabajo y por el abandono de su novia, en especial si había permanecido en el bando nacional. Es interesante, en este sentido, el intento por parte de Gil de presentar un desarrollo de la historia más realista acorde a la situación por la que atravesaba el pueblo español, que se dio de bruces con la inmovilidad censora que le impuso la redacción de un segundo libreto con las relaciones normalizadas entre obreros y patrón. En esta segunda versión, Rafael Gil desplaza el centro de culpabilidad al personaje del banquero quien se erige en responsable de las desavenencias entre ambas partes, quien engaña a un pueblo ignorante y pobre y perjudica la construcción del pantano con sus préstamos usureros y sus maquinaciones insidiosas.

El 30 de julio de 1944 Alejandro Arias-Salgado, director de producciones de Goya Films, solicitó el permiso de rodaje, que se autorizó el 3 de agosto, a reserva de aprobación del guion técnico definitivo. El censor Francisco Ortiz se erige en la voz del Departamento de Cinematografía al sostener la debilidad del guion propuesto en la pobreza y escasez de diálogos, así como en la imposibilidad de planteamiento de luchas sociales, de freno del progreso, que hacía el pueblo en la nueva etapa histórica de España: «La situación del asunto en el tiempo y en el espacio es totalmente anacrónica y por consiguiente carece de sentido de la realidad»<sup>173</sup>. El censor insistía, pues, en la ignorancia de las gentes ante la relevancia de un acontecimiento de tal magnitud que sobrepasaba su entendimiento: la reconstrucción de un país asolado. En efecto, entre 1940 y 1970 se pusieron en funcionamiento multitud de centrales eléctricas, presas, carreteras, altos hornos, puertos... La estampa de nuestros paisajes naturales se modificaría sustancialmente, para lo que se promulgaron normas tendentes a reglar esos cambios<sup>174</sup>. En el NO-DO era frecuente ver la aparición de Franco inaugurando obras públicas. Así, el nº 19 de 10 de mayo de 1943 muestra su visita a Zamora con motivo de la inauguración del viaducto sobre el Esla. El comentarista habla a tal efecto de «obra maestra de la ingeniería española»: «En este viaducto del Esla se resume la

---

<sup>172</sup> GIL, R.; MARQUINA, E.: *Tierra sedienta* (primera versión del guion cinematográfico), en AGA 36/04671.

<sup>173</sup> Informe de Francisco Ortiz de 4 de septiembre de 1944, en AGA 36/04671.

<sup>174</sup> Ley de Bases de 26 de diciembre de 1939 para colonización de grandes obras; ley de 27 de abril de 1946 de colonización de interés local.



reconstrucción y el progreso de España protegido por Franco, patrocinador y director de esta gigantesca labor de afirmación nacional». Este tipo de actuaciones constituye un modelo sesgado de imágenes del Franquismo que se ha grabado de forma indeleble en la conciencia popular<sup>175</sup>. El propio Franco calificó estas obras hidráulicas como fuente de remisión del *dolor de España* en el acto de inauguración del pantano del Ebro el 6 de agosto de 1952:

Nos dolía España por su sequedad, por su miseria, por las necesidades de nuestros pueblos y de nuestras aldeas, y todo ese dolor de España se redime con estas grandes obras hidráulicas nacionales, con este pantano del Ebro y con los demás que en todas las cuencas de nuestros ríos van creándose, embelleciendo su paisaje y creando ese oro líquido que es la base de nuestra independencia» (VV AA, 1984: 325).

Obviada la recomendación sugerida por la censura de trasladar el desarrollo temporal desde la posguerra hasta etapas anteriores («situada la acción en nuestra postguerra no pueden admitirse las luchas de tipo social que se plantean»<sup>176</sup>), la película pudo rodarse en los Estudios Chamartín, pero no estuvo exenta de dificultades, debidas a restricciones de la energía eléctrica, mal tiempo en exteriores y, sobre todo, por la sustitución a los 28 días de empezar el rodaje de la protagonista Marta Santaolalla por Ana María Campoy, debido a una afección en la vista, con lo que hubo que rehacer casi un tercio de la película. Ello motivaría que los costes de la producción se incrementaran hasta 2.858.477 pesetas, muy por encima de los 2.343.977 inicialmente presupuestados.

Calificada Primera B, fue estrenada el 8 de octubre de 1945 en el cine Callao de Madrid, donde no tuvo una gran acogida por parte del público, como también sucedió en otras provincias españolas. Los informes de sus Delegados Provinciales fueron negativos en su mayoría: el Delegado de Murcia sostuvo que aunque había sido bien acogida, «se ha notado disgusto en los asistentes por el tema, puesto que, opinaban, se está harto de sabotajes y luchas entre obreros y patronos», apreciación que coincidía con su valoración personal como una mala película, «francamente detestable», considerando la tesis propuesta «simplista y un tanto demagógica», porque «las mentes de las gentes no preparadas o infantiles» podrían recordar bien «toda una serie de luchas y actos de

---

<sup>175</sup> En contraposición a esa llamada al sacrificio que propugnaba el régimen franquista y que encontró su eco en relatos como el de José Fernández Gómez, Jesús López Pacheco escribió años más tarde *Central Eléctrica* (1958), cuya trama se mueve en torno a la construcción de una planta hidroeléctrica y una presa y donde se muestra el alto coste en vidas que han de pagar y cómo han de dejar atrás sus casas inundadas.

<sup>176</sup> Informe de Francisco Ortiz de 4 de septiembre de 1944, en AGA 36/04671.

rebeldías»<sup>177</sup>. En similares términos se manifiestan el Delegado de Teruel, que hace alusiones a la teatralidad de la dirección y a la deficiente puesta en escena en algunas secuencias<sup>178</sup>, y el Delegado de Ávila, que señaló que la proyección de la película transcurre «entre el bostezo o repulsa del espectador decepcionado»<sup>179</sup>.

Entre la crítica hubo disparidad de opiniones. Mientras Jesús Bendaña, en las páginas de *Radiocinema*, sostuvo que «esta nueva realización de Rafael Gil es, sin duda, la obra más inquietante en su ya fecunda carrera de director»<sup>180</sup>, al tiempo que alababa su capacidad, oficio y sensibilidad, en *ABC* no fueron tan entusiastas en su apreciación: aunque «en *Tierra sedienta* se ve en muchos momentos la mano maestra de Rafael Gil. Tiene la película bellezas indiscutibles, tales como las vistas del pantano y la reproducción de los barrenos explosivos y Gil ha dado calidad humana a ciertas escenas emotivas por su fuerza dramática»<sup>181</sup>, también recalcaron que «existe un proceso reiterativo y abundancia de primeros planos y de diálogos que van en detrimento de la película»<sup>182</sup>. En la misma línea se expresó Vicente Moro, que en *La Prensa de Barcelona* subrayó que «la acción carece de esa fibra de fuerte realismo y por esta causa se diluye suave y monótona, en encadenados de perfecta técnica, pero sin llevar al espectador la emoción que su contextura dramática encierra»<sup>183</sup>.

*Tierra sedienta* es uno de los filmes menos conocidos de la primera época de Gil, a pesar de ser uno de los más interesantes, más por lo que propone e intenta que por el resultado, del que conviene extraer, empero, muchos elementos para su análisis y estudio, con connotaciones de tipo social en un tiempo en que se evitaba todo contacto, siquiera tangencial, con temáticas cercanas al pueblo. Pero es la en apariencia oculta intencionalidad propagandística, laudatoria de la política franquista, la que posibilita la presencia de esos elementos cercanos a la realidad circundante que coadyuvarán en la necesaria comprensión que debía tener el espectador de las consecuencias negativas y daños colaterales irrenunciables para alcanzar el bienestar general.

La obra de Gil supone también una exhortación a la paz y el perdón y al trabajo en comunidad en pos de la reconstrucción de un país asolado por la reciente guerra. En

<sup>177</sup> Informe del Delegado Provincial de Murcia (sin fechar), en AGA 36/04671.

<sup>178</sup> Informe del Delegado Provincial de Teruel de 22 de febrero de 1947, en AGA 36/04671.

<sup>179</sup> Informe del Delegado Provincial de Ávila de 18 de noviembre de 1950, en AGA 36/04671. En Ávila se estrenó en el Teatro Principal en una fecha tan tardía como el 16 de noviembre de 1950.

<sup>180</sup> *Radiocinema*, nº 117, 1 de noviembre de 1945.

<sup>181</sup> *ABC*, 11 de octubre de 1945.

<sup>182</sup> *Ibidem*.

<sup>183</sup> *La Prensa de Barcelona*, 1 de diciembre de 1945.

este sentido, la frase con la que principia la película implica toda una declaración de intenciones: «Paz en la Tierra a los hombres de buena voluntad». El mensaje inicial deviene por tanto diáfano: solo sin más disputas, sin el caos, la muerte y la destrucción que se enseñorearon por España durante casi tres años, y con la unión de todos los españoles bajo la paz *impuesta* por Franco, será posible el resurgimiento de España. Tras finalizar la Guerra Civil, Andrés (Julio Peña) regresa a su ciudad (presumiblemente Madrid) con su regimiento. Comienza la desmovilización y renace la esperanza de retomar con ilusión su vida donde la dejó, con un trabajo estable y a punto de casarse con Ana (Ana María Campoy), su novia de la infancia, a la que espera encontrar después de tanto tiempo separados. Al llegar a su casa, encuentra a la portera (Irene Caba Alba), que le comunica que su novia ya no vive allí desde hace un año, que desde que se casó se fue a vivir a Cartagena o Murcia. Decepcionado, Andrés se fija al salir en unos chiquillos, hijos de la portera, «escuálidos, con cara de haber pasado muchas privaciones»<sup>184</sup>. En un acto de generosidad, le entrega todos los paquetes de víveres. Con esos rostros, tristes y famélicos, muestra Gil su visión de las penurias sufridas por los habitantes de la zona republicana, en especial los de la capital, tras sufrir casi tres años de asedio. Una visión que quiere dejar clara con las palabras de Don Arturo (José Prada), jefe de Andrés, cuando afirma: «Tiene buen aspecto, se ve que está bien atendido... ¡En cambio, los otros! Pero bueno, lo pasado, pasado...».

Don Arturo sigue el modelo ideal de empresario preconizado por el Régimen: comprensivo, benévolo y justo por definición, un modelo que Gil ya había hecho visible en *Huella de luz*, y que era muy común en el cine español de los años cuarenta. Satisfecho de que volviera de la Guerra con el deber cumplido, Don Arturo no solo le ha guardado su puesto de trabajo, sino que le ofrece un crédito para casarse, sosteniendo que la construcción de un hogar era clave para empezar con la reconstrucción del país, en una clara defensa de la familia como postulado esencial del nuevo Estado («construir una familia es la mejor aportación de la juventud a la reconstrucción que todos anhelamos», sentencia el empresario). Andrés, sin embargo, obligado a dar un nuevo rumbo a su vida, confiesa a su jefe que quiere olvidar los sinsabores de los últimos tiempos y comenzar desde cero, en otra ciudad, en otro trabajo. Consigue, entonces, un empleo en una empresa de construcción que va a encargarse de dirigir las obras de un nuevo pantano en Levante. El azar le lleva, precisamente, al lugar donde su antigua

---

<sup>184</sup> Sinopsis del guion escrita por Rafael Gil, en AGA 36/04671.

novia reside, tras casarse con Don Carlos (Fernando Rey), el ingeniero que dirige las obras del pantano y que, en adelante, será jefe de Andrés. La imagen de éste es análoga a la de Don Arturo: cercano a los trabajadores, digno de confianza y enérgico en sus decisiones, pero siempre presto a ayudar llegado el caso.

Entre tanto, ha conocido a María (Mary Delgado), una joven viuda de guerra que ha de cuidar sola a su hijo, Juanín, y para ello trabaja en casa del ingeniero, donde va todas las mañanas a realizar labores del hogar, y que muestra cierto interés por el visitante.

Espoleados por Don Justo (José María Lado), un banquero sin escrúpulos que ha concedido muchos préstamos a interés leonino a los habitantes y que teme perder el control sobre estos con la construcción del pantano, se propone boicotear las obras valiéndose de la ignorancia de sus vecinos. Andrés, resentido con su antigua novia y el ingeniero, quiere participar de esta trama, instando a la rebeldía a la comunidad, cuyas casas desaparecerán bajo las aguas como una consecuencia ineludible. En el personaje de Don Justo se concretan la vileza y la maldad de aquellos que únicamente velan por intereses personales, se valen de los ignorantes para obtenerlos a costa, incluso, de dañar los beneficios de la comunidad. Por eso, Gil nos lo presenta como el auténtico responsable de las fisuras que aparecen en la unidad de todos, consciente de las lógicas reticencias que el abandono de sus casas puede traer entre los vecinos: «Este hombre ha sabido jugar sus malos instintos, con un noble sentimiento de los campesinos, el amor a su tierra, a sus casas, a su hogar...»<sup>185</sup>.

Si no son suficientes los beneficios que la construcción de un pantano puede traer *per se* a la comunidad, aun con sus efectos colaterales, la admonición del elemento religioso es definitiva para la comprensión de tan *elevado* asunto. El párroco interpretado por Alberto Romea señala a los niños en la escuela que los padres no piensan: «el pantano es agua para las tierras que tienen sed; pero también pan para las bocas que tienen hambre (...). Es un río de oro. A cambio solo piden comer y beber en otras casas y aprender el catecismo en otra iglesia». También Andrés toma conciencia al advertir la estela que ha dejado la Virgen en el lugar que ocupaba en la Iglesia que va a ser inundada<sup>186</sup>.

---

<sup>185</sup> *Ibidem*.

<sup>186</sup> El pueblo soriano de La Muedra desapareció por la construcción del embalse de La Cuerda del Pozo, de 2.289 hectáreas, inaugurado el 9 de septiembre de 1941; en época de sequías, cuando decrece el nivel de las aguas, se puede ver la torre de la iglesia parroquial.

Se muestra una imagen paternalista del Estado, bajo cuyo manto protector se acogen los ciudadanos. Él aporta riqueza y bienestar con la construcción de las grandes obras que habrán de coadyuvar al crecimiento y consolidación de la economía. Pero para ello ha de contar con la aquiescencia del pueblo, con su entusiasmo para trabajar como un todo colectivo en pos del logro de resultados previstos en beneficio de la comunidad. Cuando Don Carlos, proyección del Estado por el paternalismo con el que trata a sus trabajadores, sufre un atentado y sospecha de la complicidad de Andrés, aun por omisión, despide a éste con una frase lapidaria y significativa: «El que no tiene conciencia profesional ni amor al trabajo me inspira lástima».

En cierta forma, Gil continúa abogando por la labor comunitaria para alcanzar los mayores beneficios, que ya había anticipado, como vimos, en su corto documental *Tierra canaria*. Pero esta vez con el Estado participando activamente de esa labor de reconstrucción. Cuando se inaugura el pantano, los recortes de prensa se erigen en la voz del clamor popular y de las consecuencias positivas que se derivarán de tal hecho: «Júbilo en toda la región». «Grandes beneficios económicos». Incluso los apartados técnicos del filme confluyen para dotar de significado la nueva realidad. La música de Juan Quintero es emotiva y alegre en la escena de la desaparición bajo las aguas del anterior pueblo, haciendo significar la trascendencia que tiene ese momento para el futuro halagüeño de la región. Simultáneamente, Alfredo Fraile dota de una potente luz que envuelve en un fulgor al nuevo pueblo, una luminosidad simbólica de idéntico propósito a la música.

Los elementos artísticos y técnicos, por otro lado, están plenamente integrados en la producción. Las interpretaciones son correctas por parte de Julio Peña, Ana María Campoy, Mary Delgado, José María Lado, que ganaría la medalla del Círculo de Escritores Cinematográficos por su papel, y Fernando Rey, en su primer gran papel en el cine y que desarrollaría una interesantísima relación con Rafael Gil. De la película guardó el actor gallego un grato recuerdo, como se infiere de su conversación con Pascual Cebollada:

Tenía un papel de ingeniero e hice la película con entusiasmo, porque pese a mi falta de conocimiento, me parecía que hacíamos algo más europeo de lo que se

llevaba entonces; no diré neorrealista, pero sí algo más realista de lo habitual (1992: 89)<sup>187</sup>.

### IV. 3. Los años de Gil en Suevia Films y la relación con el productor Cesáreo González.

#### IV. 3.1. *La pródiga* (1946)

##### IV. 3.1.1. Gestación del proyecto. Consideraciones de la censura y críticas

Desde que produjo la película semiautobiográfica *Polizón a bordo* (Florián Rey, 1941), Cesáreo González se había ido haciendo un hueco entre los productores de nuestra cinematografía, casi monopolizada, al menos en cuanto a alcance e influencia, por la valenciana CIFESA. Pero, a diferencia de la gran mayoría de los que desembarcaban en la producción cinematográfica, arribistas que solo pugnaban por sacar adelante una o dos producciones en aras a conseguir permisos de doblaje, auténtico negocio que les podía tributar pingües beneficios, el empresario gallego había venido para quedarse. Su ambición y megalomanía fue *in crescendo*, en paralelo al éxito de algunos de sus filmes, que le fueron granjeando una posición desde la que competir con la hasta ahora intocable CIFESA. Pero para ello debía abordar proyectos importantes, rodearse de lo más granado de la profesión e ir a la busca de estrellas rutilantes, que concedieran un valor añadido a su película y abrieran el mercado internacional –principalmente el iberoamericano, aquel que por razones obvias era más cercano–, y directores consagrados para dotar de calidad a sus filmes.

El éxito de *El clavo* está en el origen de *La pródiga* y con ánimo de asegurar un nuevo éxito de una adaptación de Pedro Antonio de Alarcón, Cesáreo contrata a Rafael Gil para que se haga cargo de la misma. Pero en la génesis del proyecto, es el propio Gil quien se erige en valedor de la traslación cinematográfica de la última novela de Alarcón. Apasionado del escritor accitano, cuyas obras estimaba muy cinematográficas, y de la época en que las ambientaba, el cineasta acomete la versión fílmica de una manera fidedigna al relato, a excepción del preámbulo y el epílogo que, no obstante, vienen sugeridos por la propia narración literaria. En comparación a *El clavo*, la adaptación de *La pródiga* a la gran pantalla le resultó menos dificultosa, pues señalaba

---

<sup>187</sup> De hecho, el cartel de presentación de la película resaltaba que estábamos ante «una película de auténtico ambiente español, distinta a todas las películas españolas».

que «*La pródiga* es una novela completa, en tanto que *El clavo* es un verdadero cuento. En la novela, el mayor inconveniente está en conseguir el ambiente»<sup>188</sup>.

El 26 de abril de 1945, Rafael Gil envió como productor peticionario un primer *dossier* al Departamento de Cinematografía, que sería autorizado el 30 de abril. En él se especificaban datos como que Gil ganaría 45.000 pesetas por el guion técnico, 30.000 por el guion literario y 50.000 por la dirección. Por su parte, el caché de Rafael Durán sería de 100.000 pesetas, mientras que Amparito Rivelles, inicialmente prevista para el papel de Julia, ganaría igual cantidad que Durán.

En la Dirección General de Cinematografía y Teatro, una vez analizado el libreto de *La pródiga*, se puso de manifiesto que no ofrecía interés dramático, aunque sí estaban seguros de las virtudes técnicas que habría de tener la película, apreciando el oficio del joven director para empeños basados en obras literarias, como ya había demostrado. Sí se preocupó la sección de censura, sin embargo, en que los amores ilícitos de los protagonistas no fueran vistos en pantalla como algo jovial, desenfadado y que pudieran dar una falsa sensación de felicidad. En una sociedad pacata como la que se pretendía construir, mostrar alegremente unos amores pecaminosos vividos en convivencia como un modelo al que se podría aspirar preocupó especialmente a los censores. Aunque Gil seguía con fidelidad el texto alarconiano, la pretensión censora era que no se explayara en esas secuencias de falsa felicidad, como se desprende de las observaciones contenidas en el informe de 11 de mayo de 1945<sup>189</sup>:

1) Reducir las escenas de vida íntima de los protagonistas en lo que afecta a su extensión y a su crudeza.

2) Presentar las relaciones amorosas ilícitas sin esa sensación de felicidad y alegría que no pueden tener o no debe atribuírseles. La habilidad del director debe buscar los momentos en que la voz de la conciencia recta quiebre la felicidad de un amor ilícito y pecaminoso.

3) El personaje del sacerdote del pueblo debe cuidarse con mucho esmero. Su actuación debe ser enérgicamente apostólica, pero al propio tiempo cordial y simpática. Es el señor que tiene la razón, que dice las verdades y que convence al espectador de su razón y de su intransigencia.

4) El duelo debe desaparecer (planos 185 al 210).

---

<sup>188</sup> *Radiocinema*, nº 119, 1 de enero de 1946.

<sup>189</sup> AGA 36/04677.

5) Se han verificado tachaduras en los planos 279 y 318.

Aunque el filme deja constancia de las permanentes dudas que mancillan el alma de Doña Julia –aun en los momentos de plenitud de su relación, coincidente con la primavera–, así como la actitud enérgica y ejemplar del párroco interpretado por José María Lado, Gil rodará e incluirá en el montaje definitivo el duelo a espada entre Guillermo de Loja y el Conde de Zuera (José Jaspe), surgido por la pretensión de aquel de defender el agraviado honor de Doña Julia, episodio que no aparece en la novela y que el cineasta consideró interesante incluir como prueba de la pasión amorosa del diputado, rayana en la obsesión.

La comunicación se produjo entre la Dirección General de Cinematografía y Teatro y Rafael Gil, pero el día 29 de octubre la Dirección observa que es la casa productora Suevia Films la que notifica el inicio del rodaje de *La Pródiga*. Al no tener conocimiento fehaciente del traspaso de derechos, solicitaron de Gil la confirmación de este hecho, adjuntando a tal efecto los estadillos técnico y artístico para que fueran cumplimentados nuevamente, con la amenaza, en caso contrario, de tomar medidas «que ellos serían los primeros en lamentar»<sup>190</sup>. En mayo de 1946 debían haber recibido los documentos, aunque según parece se extraviaron<sup>191</sup>, porque la Dirección volvió a remitir un escrito el 24 de junio en el que se instaba a la definitiva tramitación de los documentos, so pena de anular el permiso de rodaje concedido a la productora. Ante ello, Gil envió misiva al organismo rector cinematográfico en la que exponía que

en el mes de julio del pasado año me presenté en ese Departamento Nacional de Cinematografía en compañía de Don Cesáreo González para comunicar y solicitar el traspaso de todos mis derechos a dicho señor para la ejecución por la firma Suevia Films de la película *La pródiga*.

Posteriormente se ha hecho en el Sindicato Nacional del Espectáculo el oportuno cambio para la obtención del crédito y los mismos en la Subcomisión de Cinematografía para la concesión de película virgen.

Su oficio 11 de mayo fue contestado, según me comunican, por la casa productora en el mismo sentido que yo lo hago ahora en estas líneas<sup>192</sup>.

---

<sup>190</sup> Carta de la Dirección General de Cinematografía y Teatro a Rafael Gil de 11 de mayo de 1946, en AGA 36/04677.

<sup>191</sup> La documentación que debían haber recibido el 22 de mayo de 1946 sí está contenida dentro del expediente custodiado el Archivo General de la Administración (AGA 36/04677).

<sup>192</sup> Carta de Rafael Gil a la Dirección General de Cinematografía y Teatro de 15 de julio de 1946, en AGA 36/04677.



En el expediente original presentado por Rafael Gil se confirmaban los Estudios Sevilla Films como *set* de rodaje y un presupuesto de 3.000.000 pesetas. En cambio, el nuevo expediente<sup>193</sup> producto de la cesión de derechos a Suevia Films presentaba ciertas modificaciones: el coste reconocido por el Sindicato Nacional del Espectáculo sería de 2.700.000 pesetas, aunque una vez terminada la producción se constató un pequeño incremento de 50.000 pesetas. Por otra parte, el personaje de Doña Julia sería interpretado por la actriz italiana Paola Barbara, esposa del director Primo Zeglio, que ya había trabajado en varias producciones españolas a las órdenes de directores como Carlos Arévalo o Luis Marquina, y cuya edad a la sazón (34 años) era más acorde a la del personaje de Alarcón que la inicialmente considerada Amparito Rivelles. El 30 de abril de 1945, Suevia Films obtuvo el pertinente permiso de rodaje, pero no sería hasta el 1 de noviembre cuando dio comienzo en los Estudios Chamartín, extendiéndose hasta el 31 de agosto de 1946.

El 4 de septiembre le es concedido el Interés Nacional por la Dirección General de Cinematografía y Teatro y el 27 se estrena en el cine Avenida de Madrid, constituyendo un rotundo éxito de público y crítica, demostrando una vez más el interés que Alarcón tenía sobre los espectadores de la España de los cuarenta, aunque bien fuera por aprovechar la onda expansiva que habían provocado los *tsunamis* de *El escándalo* y *El clavo* dos años antes. Como impagable publicidad, Mario Moreno *Cantinflas* señaló que «una dirección acertadísima, unos intérpretes de primerísima categoría y una fotografía espléndida hacen de *La pródiga* una película magnífica, capaz de ponerse al lado de las mejores extranjeras»<sup>194</sup>.

Sería el primer éxito de una larga serie del productor gallego, quien en las páginas de *Radiocinema* sostuvo que los logros del filme se basaban en un argumento, que

tenía pasión, fuerza dramática y ese sabor crudo, casi violento, de lo español. Pero sobre todo tenía lo más importante: un director inteligente, Rafael Gil, enamorado del tema desde hacía mucho tiempo y decidido a poner en su realización todo su entusiasmo. Con todo esto me decidí a hacer *La pródiga*, seguro de que cuando hay un argumento con nervio y un director inteligente, el productor puede poner todos sus recursos en juego, seguro del éxito. Y ahí tiene usted *La pródiga*, resultado de los tres puntales fundamentales de todo éxito

---

<sup>193</sup> AGA 36/03261.

<sup>194</sup> ABC, 10 de octubre de 1946.

cinematográfico: un tema sólido y bello, un director laborioso y capaz y un productor que conoce la cicatería<sup>195</sup>.

Más tarde, el productor firmaría un contrato con la distribuidora LAIS para la explotación de la película en Italia, Argentina, Uruguay, Paraguay y Chile.

En su estreno en provincias, las posiciones, tanto de público como de los Delegados Provinciales, fueron encontradas, si atendemos a lo que se desprende del contenido de los informes de estos últimos. Así, por ejemplo, el Delegado Provincial de Albacete señaló que

los sectores más escrupulosos bajo el punto de vista moral oponen el reparo de que no se condena debidamente el suicidio, que en el guión ha podido sustituirse por un accidente casual al intentar huir de él para no truncar su carrera o, al menos, presentarlos de manera dudosa (aunque el director ha tenido el cuidado de velar la escena). Así resulta que el espectador se encuentra entre dos sentimientos opuestos, la repulsa al suicidio y la simpatía por la abnegación, entre los que indudablemente triunfa el último<sup>196</sup>.

En Lugo, sin embargo, su Delegado no vislumbró problemas con la moralidad al escribir que

por lo que se refiere a la reacción de cierta parte del público al tacharla de inmoral, no se cree así por esta Delegación, sino que viene más de argumento “fuerte” y hasta cierto punto edificante, pues al fin y al cabo se demuestra en la película lo del refrán “que los que mal andan, mal acaban”, no habiéndose observado cuadro alguno de visión inmoral<sup>197</sup>.

Delegados Provinciales que se erigen, así, en añadidos defensores de la moralidad, sumándose a las filas de los vigilantes miembros de la Junta Superior de Orientación Cinematográfica y de la Iglesia Católica.

#### IV. 3.1.2. De la novela al cine: concomitancias y divergencias

La primera decisión que toma el cineasta es su fidelidad al texto alarconiano. La mejor forma de aprehender el espíritu de una obra literaria era, para Gil, no ir contra lo escrito por el autor. Su mayor aspiración era «realizar la obra de un escritor y tener conciencia de que no se la traiciona»<sup>198</sup>, con lo que respetar la letra era respetar la

---

<sup>195</sup> *Radiocinema*, nº 129, 1 de noviembre de 1946.

<sup>196</sup> AGA 36/03261.

<sup>197</sup> *Ibidem*.

<sup>198</sup> *ABC*, 29 de enero de 1966.

intención del autor. Ello no era óbice para que, siendo consciente de la diferencia entre el lenguaje cinematográfico y el literario, introdujera elementos que enriquecieran la diégesis fílmica. Sí se mostró contrario, empero, a una utilización caprichosa de la base literaria para realizar otro producto que aprovechara el título de la obra para crear engañosas expectativas en el público. Así, era detractor de la versión del Quijote de Pabst y lo hubiera sido, en caso de que pudiera haberla visto, de la versión de *La pródiga* pergeñada por Mario Soffici desde tierras argentinas. Efectivamente, en 1945 estaba previsto que se estrenara la visión de Soffici de la obra alarcóniana protagonizada por una ascendente Eva Duarte, en el cine y en la sociedad argentina, fruto de su relación con el por aquel entonces vicepresidente Juan Domingo Perón. Pero, una vez convertido en presidente en 1945, el Consejo privado señaló la conveniencia de que no se estrenara la cinta, con el fin, entre otras razones, de que sus compatriotas no asistieran al amargo final en la ficción del personaje protagonizado por su querida Primera Dama. Cuarenta años después, el descubrimiento de una copia en manos de un coleccionista nos ha permitido analizar y cotejar las versiones de Gil y Soffici, descubriendo en esta última múltiples desvíos de la obra de Alarcón, como la ubicación de la historia en un país innominado, la construcción de un embalse como pretexto de la presencia de Guillermo de Loja, ahora solo ingeniero y no prometededor político, en las tierras de Doña Julia, y, consecuentemente, la eliminación de las veleidades parlamentarias que acompañan las dudas de Guillermo y que son germen de su decisión de abandonar la vida activa y caer en los brazos redentores de la pródiga. Al mismo tiempo, la aséptica y desapasionada dirección de Soffici, cuya cámara –distante y ubicua– no se implica en las motivaciones psicológicas de los personajes, la excesiva teatralidad de sus intérpretes y el desaprovechamiento del aura de la futura señora de Perón hacen de este filme un trabajo olvidable.

En su visión cinematográfica, Rafael Gil decide sobre el punto de vista desde el que va a fluir la narración, relegando la omnisciencia de Alarcón en el texto literario, que se erige en narrador de unos acontecimientos que acaecieron en el pasado y cuyos pormenores conoce, para partir de un largo *racconto*, que inicia desde un enfoque subjetivo, pero que devendrá objetivo en el transcurso de la diégesis, en aquellos momentos, los menos, en los que Guillermo de Loja no ocupa el encuadre. Esa mirada al pasado principiará cuando un valetudinario Guillermo, elegido Presidente del Consejo de Ministros, recibe en su casa, tras la apoteosis que acaba de vivir en el Parlamento por su discurso de presentación del nuevo Gobierno, a sus antiguos

compañeros de correrías electorales, Miguel (Ángel de Andrés) y Enrique (Guillermo Marín), prestos a conseguir prebendas personales. Su presencia allí, su interés y los manejos y corruptelas que les acompañan no hacen sino confirmarle en su creencia de la falsedad que le rodea y, tras su salida, le refrescan un doloroso pasado que quiere olvidar, cuyo último resquicio es el cuadro de un viejo árbol que reposa sobre un estante, signo del amargor de tiempos pretéritos. Esa pintura es lo único que aún le ata, siquiera levemente, a Julia, un obsesivo amor que marcaría su existencia. Como veremos, cuando Julia halle la ansiada muerte y Guillermo caiga en la cuenta del error que fue haber intentado forzar la *libertad* que, en su enclaustramiento, la pródiga había escogido para huir de la hipocresía e ignominia que la habían perseguido, retomará Gil el presente del relato, un presente donde Guillermo ha hallado la felicidad junto a su esposa (Maruchi Fresno) —«la Verdad», en palabras del nuevo Presidente, en contraposición de la falsedad circundante—. Una felicidad que ciertamente no hubiera conocido fuera del matrimonio...

Rafael Gil vuelve a hacer uso de su recurrida estructura circular para el aspecto formal. Pero esta vez se observa una duplicidad concéntrica. Como hemos visto, la película comienza con un Guillermo maduro que ha alcanzado las más altas cotas del éxito personal, social y profesional: ha sido elegido Presidente, se ha casado con una mujer encantadora de la que está muy enamorado y recibe el cálido respeto de sus paisanos. No obstante, un amargo recuerdo ha quedado encerrado en su alma para siempre: un amor idealizado de sus tiempos de juventud hacia una bella mujer, viuda, mayor que él, que, voluntariamente, ante las desdichas que sufrió en su vida, se apartó de un mundo que no soportaba, dilapidando casi todos los bienes que recibió de su difunto marido, que llevó a que la llamaran *La pródiga*. La vacía mirada de Guillermo, herida por la pérdida del objeto amoroso, y el recuerdo indeleble que ha marcado su existencia desde entonces, se consolidan como notas dominantes de lo que Castro de Paz ha venido en llamar modelo de estilización obsesivo-delirante<sup>199</sup>.

El nuevo Presidente evocará cómo, junto a sus compañeros Enrique y Miguel, arribó a las tierras pertenecientes a la Villa del Abencerraje, con el propósito de hacer proselitismo entre sus habitantes y ganar el escaño de diputado en Cortes en las próximas elecciones. Guillermo conoce a Julia y, con un flechazo instantáneo, se

---

<sup>199</sup> CASTRO DE PAZ, J.L.: «De miradas y heridas. Hacia la definición de unos modelos de estilización en el cine español de la posguerra (1939-1950)», en *Quintana: Revista do departamento de Historia da Arte*, nº 12 (2013), p. 52.

enamora de ella y le jura amor eterno, pero esta, decidida a permanecer únicamente con los colonos de sus tierras, que la adoran, rechaza al joven político, que vuelve a Madrid. Pero en un mundo donde las corruptelas, las envidias y las luchas por el poder están a la orden del día<sup>200</sup>, Guillermo renuncia a un futuro prometedor en la política y, abandonando todo, vuelve en busca de Julia.

A su cortijo llega empapado un día lluvioso, gris, con una Julia alborozada por su regreso. Aunque los primeros momentos son dichosos, el paso del tiempo<sup>201</sup>, la creciente hostilidad de los colonos hacia Guillermo, la soledad... enturbiarán su estancia en el cortijo. Como el propio Alarcón incluye en su novela, el agua es símbolo de perdición en la película. Si la lluvia ha enmarcado el principio y el fin del amor, el sueño conjunto de la construcción de un embalse para enriquecer la finca se ve cercenado cuando unas lluvias torrenciales provocan la crecida incontrolada del río y hacen desbordar la presa recién construida, desapareciendo asimismo la isla que se había creado y el puente diseñado para su acceso.

Las dudas de Julia respecto de la conveniencia de que Guillermo abandone su prometedor carrera política renacerán cuando el joven lee en el diario *La época* las andanzas de su amigo Enrique, al tiempo que se hace alusión al *malogrado diputado Guillermo de Loja*, llamado a ostentar la cartera de Fomento por la voz del pueblo. La lluvia arrecia entonces y un intenso viento acaba entrando por la chimenea y apagando el fuego encendido. La llama que ardía, que mantenía vivo el amor, ha desaparecido y Julia, con su grito ahogado, ha sentido que así era y ha tenido la visión definitiva del final de su relación, la llegada del tan temido invierno. En bien de Guillermo, la pródiga le insta a acabar con la relación y regresar a Madrid. Pero comoquiera que el joven rechaza tal insinuación, Julia huye de su lado y, como un último acto de amor, acaba suicidándose para que Guillermo pueda volver a un mundo del que no debió salir. Simbólicamente, en esa confrontación entre intereses particulares –en este caso, el amor pecaminoso de la pareja– y obligaciones de índole superior, como es el servicio a la comunidad desde la poltrona política, es evidente cuál es el valor que ha de ser

---

<sup>200</sup> Las oscuras maledicciones, agrias disputas y veladas corruptelas parlamentarias disfrutaron, ocasionalmente, de protagonismo en algunas de las obras de Gil, como forma subliminal de criticar las deficiencias democráticas. Si en *El gran galeoto* se erigen en centro nuclear de la narración, en otras como *La casa de la Troya* tienen un carácter más humorístico.

<sup>201</sup> Gil se vale de elipsis temporales para resumir el paso de las estaciones con carteles alusivos e imágenes propias de cada una de ellas. La llegada del otoño y la caída de una hoja directamente hacia la cámara cerrarán esa etapa de felicidad de la pareja, una etapa que culminará el 1 de octubre, justamente un año después del inicio de su romance.

sacrificado, más en el duro período inmediatamente posterior a la Guerra Civil, donde todos han de coadyuvar en la reconstrucción del país (Gubern, 1981: 103).

Importante es también el elemento religioso, que planea sobre toda la trama. La pródiga no quiere contraer matrimonio con Guillermo, para que este no se sienta atado definitivamente a ella. Ello es objeto de comentarios en la comarca y el propio párroco se ve en la obligación moral de hacerles ver la inconveniencia de su situación, de su convivencia extraconyugal. Julia confiesa su falta de piedad y, convencida como está de no casarse y sin arrepentimiento alguno, decide no ir a la iglesia para evitar ser tachada de hipócrita. Gil, en contraposición a la novela, quiere destacar cierta religiosidad en ella en el uso de símbolos cristianos: durante la celebración de la boda entre José y Brígida —de la que no puede ser madrina por no atender los requerimientos del párroco— ella está disfrutando de una merienda en el campo con Guillermo en la que aparece ataviada con un gran crucifijo al cuello. Es una manera de significar el origen de la gran bondad con la que trata a todos sus colonos. Solo su interés en no perjudicar a Guillermo contrayendo matrimonio y despojándole de toda libertad, le lleva a ese acto de sacrificio ante Dios y los hombres. Un sacrificio que, con su suicidio, tendrá consecuencias nefastas añadidas al no poder ser enterrada en tierra sagrada y ser oficiado su funeral por un sacerdote.

La película terminará en el punto donde empezó, con Guillermo sentado en el sofá, apurando sus recuerdos, entrelazados entre el árbol que cobija el sepulcro de Julia y el cuadro que pintó uno de esos días felices y que él ha conservado. Su mujer, que se le supone desinformada, se acerca a él para llevarle a la cama y de paso felicitarle por su nuevo cargo de Presidente. El destino le ha llevado irremediablemente al punto de partida del que un día huyó.

#### IV. 3.1.3. La funcionalidad narrativa de la fotografía

La fotografía en blanco y negro que concibe Alfredo Fraile para el filme tiene una funcionalidad eminentemente narrativa y simbólica. A tal fin, vuelve a hacer uso del esbatimento o sombra esbatimentada, que tan buenos resultados le había dado en *El clavo*. En el filme se manifiesta en diversas escenas que remiten a lecturas más profundas de la psicología de los personajes. Como sabemos, la pródiga ha decidido recluirse para el resto de sus días en un cortijo, cansada de la maledicencia y la envidia de sus semejantes. Allí espera hallar la paz, que se ve constreñida desde el momento en que Guillermo irrumpe en su vida. Eso no la lleva a buscar la libertad fuera de los

muros del caserón, a atravesar las rejas que ella se ha autoimpuesto. Muchas serán las imágenes que a lo largo de la película insistan en esta idea: así, una secuencia en la que el tío Antonio conversa con Doña Julia es realzada con unas sombras que figuran ser rejas de los ventanales (FIG. 27). Un enclaustramiento que tendrá justa contrapartida en la añoranza de libertad que va renaciendo en Guillermo cuando, a través de la ventana, observa pensativo la potente luminosidad que llega del exterior (FIG. 28).



FIG. 27



FIG. 28

Pero es en el tratamiento de la lluvia donde la técnica del esbatimento alcanza su máximo esplendor en manos de la experta cámara de Fraile. Como hemos visto, el amor empezó un día de lluvia y tuvo su amargo final otra jornada lluviosa. Las grises nubes siempre han presidido, cual elementos de desdichada fortuna, el amor imposible que existía entre los dos. De la importancia de este elemento en la historia nos quiere participar el director madrileño cuando muestra en pantalla no solo el elemento físico que ya está en la novela, sino el psicológico, al valerse de la fotografía para expresar estados de ánimo, en este caso una tristeza asociada a un destino fatal: mediante el inteligente uso de la luz, la lluvia va a remarcar los rostros de la desdichada pareja, muy especialmente el de doña Julia, en la mayor parte de las secuencias de interiores del cortijo. Dicha solución se opera como resultado de la palmaria influencia del espléndido trabajo de George Barnes en la fotografía de *Rebeca*, que proyectaba las sombras de la lluvia sobre el reloj y las paredes de la mítica Manderley, aumentando la sensación de desasosiego de los personajes. Influencias foráneas éstas que Fraile hará suyas e implementará en sus trabajos, obsesionado por dotar de sentido narrativo a su fotografía. De esta forma, el rodaje en estudio le permitía hacer una labor más acorde a dicha pretensión, pues le daba la posibilidad a Fraile de «controlar la luz, dominarla» (Llinás, 1989: 173), en aras de conseguir un óptimo subrayado simbólico.

IV. 3.1.4. Influencia de la pintura de Friedrich en el concepto del paisaje de *La pródiga*

Aunque Alarcón hace alusión a Carlos de Haes con el propósito de que el lector imagine los paisajes que circundan el Cortijo del Abencerraje, Rafael Gil no tomará al pintor español de origen belga ni a ningún artista de su círculo de plenairistas como influencia para su concepción del paisaje fílmico. Aun rodada en estudio, el cineasta sustentará su concepto visual, sobre todo en las escenas finales, en la pintura romántica de Caspar David Friedrich<sup>202</sup>. En connivencia con su decorador habitual, Enrique Alarcón, el director acudió al pintor alemán para dar el tono preciso de algunas secuencias del filme; en particular, el entierro de Doña Julia. En la secuencia campestre en la que la pareja goza de sus fugaces momentos de felicidad, doña Julia se entretiene pintando un árbol yermo, cuyas hojas han sido arrancadas por el crudo otoño que comienza a enseñorearse por la comarca y por el corazón de los enamorados. Pronto será el árbol que servirá de centinela a su innominada y profana tumba (FIG. 29) cuando la pródiga decida poner fin a su vida y cuya reproducción pictórica, como símbolo de la memoria y del lejano recuerdo, presidirá igualmente el salón del hogar de Guillermo de Loja en el atardecer de su vida, con una fuerte carga metafórica que se asocia con la melancolía del político<sup>203</sup>. La pintura supone una remisión al *Árbol de los cuervos* que Friedrich pintó en 1822, un viejo roble que se erige en alegoría de la muerte (FIG. 30).



FIG. 29



FIG. 30

Para la secuencia del entierro de Doña Julia, Gil aprehende el espíritu romántico de esta deidad terrenal (al menos para los habitantes del cortijo) recurriendo de nuevo a Friedrich y a dos de sus obras cumbres: *La abadía en el robledal* (*Abtei in Eichwald*, 1810) y *Dos hombres contemplando la luna* (*Zwei Männer in Betrachtung des Mondes*,

<sup>202</sup> Icono del romanticismo pictórico del siglo XIX, Friedrich había conocido una revisión de su obra durante el nazismo, como adalid del nacionalismo germánico.

<sup>203</sup> CASTRO DE PAZ, J.L.: Op. Cit., p. 54.



1819)<sup>204</sup>. En la primera, alegoría de la muerte con la que siempre estuvo obsesionado el pintor, se observa en la parte inferior cómo un cortejo de monjes porta un féretro hacia la puerta de una abadía en ruinas (FIG. 31). En la película de Gil, el grupo de monjes es sustituido por los lugareños que tanta devoción tuvieron por la señora, tristes no solo por su muerte, sino por enterrarla en suelo no consagrado (FIG. 32). Por su parte, la escena en la que Guillermo observa desolado la tierra bajo la que yace su amada (FIG. 33) es una transposición de *Dos hombres contemplando la luna* (FIG. 34). El estado contemplativo une los personajes de ambos niveles: unos desde el sosiego y el espíritu de ánimo sereno; otro, desde el sufrimiento y la culpa.



FIG. 31



FIG. 32



FIG. 33

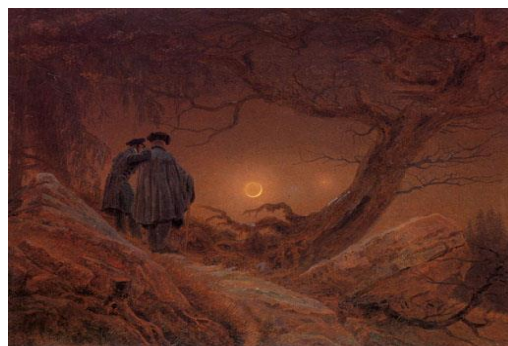


FIG. 34

*La pródiga* sigue la estela de *El clavo* dentro de la obra de Rafael Gil, no solo por adaptar otra obra de Pedro Antonio de Alarcón, sino por consolidar el melodrama en la filmografía de un cineasta que tendía a escorar, temática y estilísticamente, hacia el género de la pérdida y la melancolía (Castro de Paz, 2012: 155). En la diégesis, las pulsiones del deseo y la muerte –la dicotomía Eros/Thánatos– son claramente mostradas con una fotografía de fuertes contrastes lumínicos, una escenografía abigarrada y en

---

<sup>204</sup> Y la posterior *Mujer y hombre contemplando la luna* (1830-1835), un cuadro que difiere del original en la sustitución de las dos personas por un hombre y una mujer, posiblemente el artista y su mujer Caroline.

ocasiones ominosa con influencias pictóricas románticas y unas notables interpretaciones, en especial la de un Rafael Durán que compone el retrato de un político decimonónico que acabará mutando la racionalidad consustancial al ejercicio de su función por la pasión desenfadada hacia una mujer, desarraigada y asocial.

#### IV. 3. 2. *Reina Santa* (1947)

En la génesis de *Reina Santa*, la producción más ambiciosa de Cesáreo González hasta ese momento, cobra especial significación el contexto histórico en que se enmarca, que explica la oportunidad de su rodaje. En los últimos años se había estado planteando la cuestión de legitimación de un gobierno, el del General Franco, impuesto gracias a su victoria en la Guerra Civil. Una vez que tocaba gobernar, la diferencia de que su mando fuera justificado por las armas y la represión o que atendiera a ciertas razones jurídicas era evidente. Era necesario proveer de un envoltorio digno a una situación creada de hecho. Es por ello por lo que acomete esta labor basándose en dos grandes pilares de la tradición hispana: la Monarquía y la religión católica. Franco pone, así, en manos de Luis Carrero Blanco, a la sazón Subsecretario, la redacción de una Ley que se convirtiera en el bastión que testimoniara la naturaleza jurídica de su gobierno. Durante los primeros meses de 1947 elabora un texto que presentará a Franco y, en segunda instancia, a Don Juan de Borbón, legítimo heredero de la Monarquía, que, disconforme con el mismo, proclamará en su conocido Manifiesto de Estoril, la ilegalidad de la sucesión. El Caudillo hizo oídos sordos a las corajinas del Príncipe y el 6 de julio de 1947 fue presentada la Ley a referéndum con un 93% de votos afirmativos. A partir de ese momento, y a tenor de lo dispuesto en el artículo 1 de la Ley de Sucesión en la Jefatura del Estado, «España, como unidad política, es un Estado católico, social y representativo que, de acuerdo con su tradición, se declara constituido en Reino». Un eufemismo de una Dictadura, sustentada en el poder omnímodo del General Franco, con el apoyo inestimable de la Iglesia Católica.

*Reina Santa* toma como base la vida de Santa Isabel de Portugal, de origen aragonés, cuyo matrimonio con el rey Dionisio I de Portugal la convirtió en reina consorte. Pese a las manifiestas infidelidades de su marido, ella siempre le amó y aceptó estoicamente su condición, gracias también a su ejemplar cristianismo, el cual demostró constantemente con sus obras de caridad, su atención a enfermos, mendigos y ancianos, la construcción de conventos y hospitales..., lo que la hizo muy amada por su pueblo.

Terció, asimismo, en las continuas disputas entre su marido y su hijo Alfonso. A la muerte del primero, tras realizar una peregrinación a Santiago de Compostela, entró en un convento de hermanas clarisas en Coimbra, donde permanecería hasta su muerte en 1336, lo que no sería óbice para seguir cerca de su pueblo y continuar realizando obras de caridad y mediaciones familiares y políticas, esta vez entre su hijo Alfonso y su nieto Alfonso XI de Castilla.

Al diseñar un proyecto de tanta enjundia, Cesáreo González lo planteó, en connivencia con Aníbal Contreiras, como una colaboración hispano-portuguesa, de una forma similar a la coproducción histórica *Inés de Castro* (Manuel Augusto García Viñolas y José Leitao de Barros, 1944). A este efecto, Cesáreo comprometió la película portuguesa *Camoens* (José Leitao de Barros, 1946), en su versión original y contratada su explotación, doblada al castellano, como contrapartida de la exportación y doblaje al portugués de *Reina Santa*, con lo que se le otorgó el correspondiente permiso de doblaje como compensación.

El gran éxito de *La pródiga* lleva a Cesáreo a confiar las riendas de la dirección a Rafael Gil. Por su demostrada valía como director y por su acendrado catolicismo que le permitiría ensalzar la divinidad de la reina y poner el acento en su carácter devoto e inmaculado, resaltando asimismo los elementos históricos, el madrileño se erigía en el cineasta idóneo para filmar la hagiografía de Santa Isabel de Portugal.

Para su puesta en marcha, Gil elabora un guion basado en el argumento del propio Contreiras y Luna de Oliveira, con el trabajo en los diálogos de Antonio Tudela. Indudablemente, en su redacción se tuvieron presentes los trabajos coetáneos que sobre la figura de la Reina se habían publicado en ambos países, sobre todo los de Vitorino Nemesio (publicado en España en 1944 a través de la traducción de Isabel Alcalde) y Manuel Ferrer Maluquer. En ellos se postulaban los valores que fueron inherentes a la Reina y que debían informar, por ende, el concepto de mujer ideal franquista, como eran el amor, el sacrificio, el ejemplo y el heroísmo: Santa Isabel de Portugal «no era una Reina exclusivamente, sino también, y con preferencia, una mujer de su casa, hacendosa, bien dispuesta en todo momento al trabajo y la tarea del día» (Ferrer, 1944: 136). Al mismo tiempo defendían el carácter íntegro y honorable del Rey, justificando tácitamente sus infidelidades y desafueros al decir que «no era un malvado, era un trovador y un poeta que sentía con ardor la sugestión de la vida, pero no abandonó ni maltrató jamás a su esposa, a la que, además, imploró después el más emotivo perdón» (Ferrer, 1944: 140).

Para una mejor distribución en toda la Península Ibérica y en los países iberoamericanos contaron con profesionales portugueses y españoles para engrosar los equipos técnico y artístico. Sin embargo, las miras fueron aún mayores en el inicio del proyecto: para el papel de la Reina Santa, una vez desestimada la opción de Amparito Rivelles, comprometida con otros proyectos, Cesáreo contrató a la estrella británica Madeleine Carroll, gracias a la autorización de Paramount, que se iba a encargar de la distribución internacional de la película, que además contaría con una versión inglesa. La actriz gozaba a la sazón de una interesante filmografía, en la que brillaban sus trabajos para Alfred Hitchcock en *39 escalones* (*The 39 Steps*, 1935) y *El agente secreto* (*Secret Agent*, 1936) y producciones de la categoría de *El prisionero de Zenda* (*The prisoner of Zenda*, John Cromwell, 1937) o *Policía Montada del Canadá* (*North West Mounted Police*, Cecil B. De Mille, 1940). La actriz británica solicitó visionar algunas de las películas de Rafael Gil, para constatar la categoría del cineasta que la iba a dirigir, y ciertamente lo que vio fue de su agrado. Además, veía en el tema una interesante propuesta que podía tener una exitosa salida internacional. No obstante, motivos nunca aclarados convenientemente, pero inicialmente reconducidos a una depresión o una crisis nerviosa, hicieron que abandonara el proyecto de forma abrupta, lo que motivaría el posterior pleito interpuesto por Cesáreo González para hacer valer sus derechos.<sup>205</sup> Se hacía necesario, pues, encontrar con premura una sustituta que aunque no tuviera el perfil comercial de Carroll, sí tuviera el artístico. Tras sopesar nombres como Lina Yegros o Blanca de Silos, sería Maruchi Fresno, que ya había trabajado con Rafael Gil en *La pródiga*, la escogida. «...Inesperadamente, el día 17 de junio me hicieron las pruebas y el día 18 supe que... me aceptaban como intérprete... mi alegría fue mayor porque fui la última actriz que probaron...»<sup>206</sup>, declaró la actriz a la revista *Radiocinema*. Inmediatamente se incorporó a un rodaje ya empezado en el que tuvieron que modificarse algunos elementos, como el vestuario, para adaptarse a la nueva actriz contratada, que hizo un gran esfuerzo para estar a la altura, con sesiones de trabajo que alcanzaban las diez horas diarias, dureza que era paliada por el gran ambiente de trabajo que se daba entre todos los participantes del proyecto.

---

<sup>205</sup> Tras varios años litigando en los tribunales, Madeleine Carroll fue «obligada a pagar a Cesáreo González la cantidad de 273.000 pesetas, recibidas como mitad de la estipulación pactada para Reina Santa, con los intereses legales de dicha suma a partir de la presentación de la demanda, y que indemnizará en concepto de daños a don Cesáreo González con 340.065,50 pesetas», según reza la sentencia en segunda instancia de la Audiencia Territorial de Madrid, tras haber recurrido la demandada la sentencia original (marzo de 1951).

<sup>206</sup> *Radiocinema*, nº 126, 1 de agosto de 1946.

Su *partenaire* en la película fue el actor lisboeta Antonio Vilar<sup>207</sup> como el rey Dionis, secundado por Fernando Rey, que desempeña el papel del Infante Alfonso –en sustitución de Julio Peña, que aunque rodó algunos planos, tuvo que dejar su puesto a Rey por una afección estomacal–, Juan Espantaleón, José Nieto, María Asquerino, Virgilio Teixeira, Luis Peña, Milagros Leal o Mery Martin.

Aunque la película tenía garantizado el interés de las altas instituciones, al pasar por el filtro de la censura algunos aspectos tuvieron que ser modificados. Así, quedó constatado en el informe final de 18 de mayo de 1946 –que concedió al mismo tiempo el oportuno permiso de rodaje– que «las seducciones de Blanca por el Rey en el Pabellón de caza quedan simplificadas y suprimido el beso final»<sup>208</sup>. Advirtieron al director que «cuidara la escena de la orgía en el castillo de Oporto que comienza en la página 144, puesto que la consideraban peligrosa y así evitaban posibles cortes»<sup>209</sup>. Resulta, empero, de interés el informe particular del censor Francisco Ortiz Muñoz:

El enfoque, contenido y realización de este guión me parecen francamente excelentes. La intensidad dramática del tema, la visión cinematográfica de los hechos y de las anécdotas, la sugerencia emotiva y delicada de muchos momentos de la trama, el contraste duro y fuerte de pasiones y actitudes, la exaltación de la sublime virtud y santidad de la Reina, todo ello hábilmente dosificado y conjuntado con certero sentido cinematográfico, proporciona suficiente base para el logro de una película de gran altura y calidad<sup>210</sup>.

En el aspecto moral, el censor hizo las siguientes apreciaciones:

1º En la página 34, plano 121, hay una alusión verbal a la Divinidad, que resulta inadecuada supuesta la intención del pasaje. Por eso se suprime.

2º En la página 36, plano 130, sucede lo mismo.

3º La escena de la seducción de Blanca por el Rey (pág. 38, planos 134-136) debe simplificarse y no apurarlo hasta el extremo en que aparece en el guión. La sugerencia puede lograrse menos crudamente. Desde luego se suprime el beso con que termina la escena.

---

<sup>207</sup> Antonio Vilar desarrolló gran parte de su carrera en nuestro país, donde hizo sus mejores trabajos en otras películas de Rafael Gil como *La calle sin sol* (1948) o *Una mujer cualquiera* (1949), así como producciones tan relevantes como *Alba de América* (Juan de Orduña, 1951), *El Judas* (Ignacio F. Iquino, 1952) o *Embajadores en el infierno* (José María Forqué, 1956).

<sup>208</sup> AGA 36/04682.

<sup>209</sup> *Ibidem*.

<sup>210</sup> Informe particular del censor Francisco Ortiz Muñoz, en AGA 36/04682.

4º falta la letra de la canción del Bufón (pág. 46) que por las circunstancias es de suponer que sea bastante atrevida.

5º En la página 57, plano 189, se cambia una palabra.

6º La escena en el pabellón de Caza entre el Rey y Blanca (pág. 73) es excesivamente sugerente e incitante. No es fundamental para el argumento y queda suprimida.

7º Hay un pasaje en el plano 267, pág. 80 que debe realizarse con cuidado y suprimir las frases que se indican.

8º La escena de la orgía en el castillo de Oporto que comienza en la pág. 144 es peligrosa por su crudeza y procacidad. Debe realizarse con mucho cuidado para evitar probables cortes.

Sin embargo, Gil hizo caso omiso en su realización de todas las apreciaciones contenidas en la censura previa del guion, aunque sí se mostraría más comedido en la duración de *la orgía de Oporto*, que tiene lugar antes de la llegada del emisario.

El 18 de marzo de 1947 se concede a *Reina Santa* la calificación de Interés Nacional por la Junta Superior de Ordenación Cinematográfica, otorgándosele, pues, cinco permisos de doblaje. Distribuida por Suevia Films, su estreno en España tendría lugar en el Palacio de la Música en plena Semana Santa –algo excepcional, pues eran días en los que se proyectaban pocas películas–, el 31 de marzo de 1947, y a partir de ese momento fue un éxito allí donde se estrenó. De hecho, la última película de Ernst Lubitsch, *El pecado de Cluny Brown* (*Cluny Brown*, 1946), que debía proyectarse en el mismo cine, tuvo que demorar su estreno ante la masiva afluencia de público que tuvo la película de Gil. En Portugal, la versión lusa corrió a cargo de Eduardo García Maroto y fue estrenada en el cine Tívoli lisboeta como *Rainha Santa*, logrando un apreciable éxito<sup>211</sup>. También se exhibiría en Italia, con lo que su doblaje a otro idioma le proporcionaría un nuevo permiso de doblaje en 1951.

Entre los informes que remitieron las Delegaciones Provinciales hubo práctica unanimidad. El Delegado Provincial de Vizcaya sostuvo en su informe que

---

<sup>211</sup> «Más adelante tuve que hacerme cargo de la versión lusa, dirigida en Madrid por Rafael Gil y que, como todas las coproducciones efectuadas con España, venía incompleta de tomas, diálogos, efectos y música. De nuevo tuve que hacer juegos malabares con el material recibido y frecuentes viajes a Madrid para recuperar lo que faltaba. La versión portuguesa no quedó mal y logró un éxito apreciable durante cinco semanas en el cine Tívoli, teniendo en cuenta la repugnancia que sienten los portugueses por los doblajes» (GARCÍA MAROTO, 1988: 154).

le parece sobradamente justificada la buena acogida de que informa por cuanto comparte el criterio de los que reputan a *Reina Santa* como una de las mejores películas españolas que se han hecho por su gran riqueza argumental, por su emoción, por la justeza del diálogo, por los aciertos en la música de fondo, siempre adecuada, por la nitidez inmaculada de la fotografía, por la caracterización insuperable de los intérpretes, por la perfección del sonido, por los fastuosos decorados y porque, para terminar, la película es irreprochable de principio a fin<sup>212</sup>.

Por su parte, el Delegado de Oviedo, tras reprobar las escenas del pabellón de caza del Rey Dionis, señaló que:

se trata de la mejor producción nacional y que puede competir con las mejores películas de carácter histórico realizadas en el extranjero. Es de admirar la labor del director que ha sabido imprimir a todas las escenas un realismo insuperable, venciendo todas las dificultades de que están erizadas las producciones de este tipo<sup>213</sup>.

En la prensa se desató una corriente favorable al filme. En *La nueva España* se expuso: «Cesáreo González ha producido una película para la que no encontramos adjetivos. De un argumento histórico –con plena realidad histórica– pleno de interés, compuso Rafael Gil un guión de calidad insuperable. Y el mismo Rafael Gil dirigió con tanta maestría como pudiera hacerlo cualquiera de esos directores extranjeros tan admirados de público»<sup>214</sup>. En *Informaciones*, Valentín González escribió que «se precisa un gran sentido de la responsabilidad en que se incurre cuando se acomete una empresa semejante. Y ese valor lo posee Rafael Gil, este gran director español, que aun a sabiendas de a lo que se exponía, empezó, llevó adelante y terminó, la creación cinematográfica de *Reina Santa*»<sup>215</sup>. En *Pueblo*, Ardila habló de *Reina Santa* como «una cinta histórica perfecta, otra obra maestra del celuloide patrio que admite parangón honroso y exacto con las mejores extranjeras de su género»<sup>216</sup>. Años más tarde, en 1966, en los números 201 a 204 de *Film Ideal*, dedicados a los diez años de fundación de la revista y en los que se hace un análisis del cine español hasta la época, se consideró a *Reina Santa* como la película cumbre del cine de gola (esto es, del cine histórico), un

---

<sup>212</sup> Informe del Delegado Provincial de Vizcaya de 21 de abril de 1947, en AGA 36/04682.

<sup>213</sup> Informe del Delegado Provincial de Oviedo de 22 de abril de 1947, en AGA 36/04682.

<sup>214</sup> *La Nueva España*, 19 de abril de 1947.

<sup>215</sup> *Informaciones*, 31 de marzo de 1947.

<sup>216</sup> *Pueblo*, 31 de marzo de 1947.

cine que se denuesta desde las páginas de la revista, aunque considere excepciones como la mencionada o *Locura de amor* (Juan de Orduña, 1948) y *Catalina de Inglaterra* (Arturo Ruiz Castillo, 1951). Menos parabienes recibiría de Emilio Sanz de Soto, que la calificó, de forma superficial y desafortunada, como «ridícula» (1984: 131).

En los premios del Sindicato Nacional del Espectáculo de 1947, *Reina Santa* consiguió el segundo premio. El acta del jurado, firmada el 14 de octubre de 1947, establecía que lamentaba la no existencia de otro primer premio —que se habían llevado *La fe y Mariona Rebull* (José Luis Sáenz de Heredia, 1947)— para adjudicarlo a la película de Gil, pero considerando la categoría de la misma y el esfuerzo realizado, se solicitó la equiparación económica con los primeros, petición que fue atendida y que le llevaría a lograr las 400.000 pesetas de la máxima distinción.

En septiembre de 1949, Maruchi Fresno sería galardonada por la Federación de Redactores Cinematográficos y Teatrales de Cuba como la mejor actriz de 1948 por su notable interpretación, muy contenida para lo que en ella era habitual. La actriz compone el retrato fílmico del tipo de mujer que preconizaba el régimen, esto es, pura, obediente, sumisa y supeditada a los deseos del hombre; un modelo que tenía en Pilar Primo de Rivera y su Sección Femenina su gran referencia. Efectivamente, la hermana del fundador de Falange sostenía que el papel de la mujer en la vida había de ser de sumisión al hombre: «El hombre es el rey; la mujer, los niños, las ayudas, los necesarios complementos para que el hombre alcance su plenitud» (Preston, 2010: 179). En *Reina Santa*, el personaje de Maruchi Fresno se caracteriza por su carácter devoto y su capacidad de sacrificio, aceptando de buen grado el adulterio de su marido y los frutos de este, los hijos —lo que puede tener justificación en el hombre, aun dentro de una ficción de carácter histórico, jamás está permitido para la mujer, y el cine de esos primeros años de la posguerra no acepta la plasmación cinematográfica del adulterio femenino—. Ello se pone de manifiesto en una de las reflexiones que la Reina Isabel realiza a su confesor Fray Pedro (Juan Espantaleón): «¿No son carne y sangre de mi esposo? Son mi cruz. ¡Qué mayor fortuna que tener un cruz a la que se pueda amar!», en referencia a los hijos bastardos de Dionis.

Como en la mayoría de las películas de Rafael Gil, dos elementos imprescindibles en la creación del concepto y estilo de *Reina Santa* fueron la fotografía y la decoración. La primera corrió a cargo de Alfredo Fraile, el cual dotó a la imagen de una potente luminiscencia que tiene especial significación en las escenas protagonizadas por la Reina, que suele aparecer envuelta en un poderoso aura de clara interpretación



mística, alcanzando su cénit en la secuencia en que, con una cruz como guía y símbolo de paz, aparece en el campo de batalla para poner fin a las hostilidades entre Dionis y Alfonso (FIG. 35). Otras secuencias que resultan de gran interés por el tratamiento fotográfico son aquella en que la Reina conversa con el Rey, en lo que supone una interesante dicotomía entre el proceder pecaminoso de Dionis y la pureza inmaculada de la Reina (FIG. 36); la escena de las rosas, donde la luz irradia con fuerza mientras una música coral realza la santidad de Isabel –en ella, Fraile dota a la imagen de un intenso componente onírico, al quedar difuminados sus contornos, evocando a los pintores del Renacimiento que hacían uso de la técnica del *sfumato*– (FIGS. 37, 38, 39 y 40); y la escena final de la peregrinación a Santiago de Compostela junto a sus acólitos, en la que la Reina, previendo que pronto abandonará el mundo terrenal, vuelve a rodearse de ese aura religiosa potenciado por una luz que la resalta en medio de su pueblo (FIG. 41).



FIG. 35



FIG. 36



FIG. 37



FIG. 38



FIG. 39



FIG. 40



FIG. 41

Los decorados, por su parte, fueron diseñados esplendorosamente por Enrique Alarcón, que se valió de los estilos artísticos conocidos hasta los inicios del siglo XIV, época en que discurre la acción, para lo que investigó la arquitectura, pintura y escultura de ese período. Una vez realizado el minucioso estudio, dividió los estilos en función del lugar donde se desarrollaba la historia: así, para las escenas ubicadas en Portugal empleó todos los estilos menos el mudéjar; mientras que para España se valió solo de este último estilo, centrado en la Aljafería de Zaragoza, cuyo Salón del Trono lo reconstruyó en una dimensión de cinco metros de ancho por veinte de largo.

*Reina Santa* se erige no solo en un ejemplo preclaro del cine nacionalcatólico que se perseguía desde el régimen, sino que coadyuva en la consolidación del modelo de mujer que se propugnaba, pero lo hace sin connotaciones peyorativas, pues a la piedad, fe y resignación de la Reina Isabel, se unen una energía y amor encomiables, valores que atemperan las pasiones masculinas. En la película, el personaje interpretado por Maruchi Fresno favorece con su papel moderador y dialogante el reencuentro entre padre e hijo, que acaban cesando en sus disputas una vez entendida la sinrazón de sus actos. La puesta en escena, la fotografía y el trabajo actoral son elementos que, en manos de un cineasta tan experimentado como Gil (a pesar de llevar solo cinco años en

la dirección), sitúan a *Reina Santa* como una de las producciones más destacadas del cine español de los años cuarenta.

#### IV. 3.3. *La fe* (1947)

Tras concluir *Reina Santa*, Rafael Gil acomete la adaptación al cine de una novela de Armando Palacio Valdés que había suscitado una notable polémica en la sociedad de finales del siglo XIX: *La fe* (1892). Siendo consciente del sendero arenoso por el que caminaba, el cineasta tuvo cuidado de suprimir o modificar aquellos aspectos de la novela que pudieran ser más escabrosos y susceptibles de polémica en esos años. En su guion evita incluir la niñez y los inicios vocacionales del padre Luis (en la novela Gil), marcados por un hecho luctuoso: la muerte de su padre en el mar y el posterior suicidio de su madre, que se arroja por un precipicio con su hijo en sus brazos, que, milagrosamente, salvará la vida. Después, suaviza el papel de Don Miguel, párroco de Peñascosa, enérgico y cascarrabias, pero sin el carácter tiránico y déspota, difícil de asimilar en un sacerdote, que se describe en la novela –incluso en la escena en que Don Miguel mata en legítima defensa a un ladrón que había allanado su casa y su posterior arrepentimiento sincero; en la novela dicho episodio es una muestra más del orgullo irracional del párroco ante lo que ha cometido—. Asimismo, la relación del capellán que procede de un pueblo cercano, Sarrio, hacia Luis es de admiración, no de envidia, como es descrito por Palacio Valdés. Son, pues, detalles que cuida Rafael Gil en su tratamiento cinematográfico para evitar ser demasiado duro con los eclesiásticos. Otros, sin embargo, ha de mantenerlos a fin de no desnaturalizar el material de partida: la duda que corroe a Luis a partir de su encuentro con el ateo Álvaro; la atracción de Marta (Obdulia en la novela) hacia Luis; las penitencias físicas que aquella se autoimpone...

Poco imaginaba el director las vicisitudes por las que habría de pasar, fruto del dogmatismo católico férreo que regía en la España de entonces, de defensa de conductas adecuadas por supuestos adalides de la *auténtica religión*. Existía a la sazón un incremento de la religiosidad del pueblo (no solo en España, sino en gran parte del mundo) como consecuencia de una búsqueda interna de respuestas, una manera de explicar problemas existenciales que habían surgido de largos años de guerra y de la dureza de las condiciones vitales en la posguerra. Esa vigilancia de la fe se había extendido a las más diversas esferas de la vida, fundamentalmente la educación. Comoquiera que el cine, aun siendo espectáculo y distracción –y así se entendía en los

años cuarenta en España, donde no había pie a otro tipo de cine que formara conciencia de la situación vivida—, puede convertirse en un poderoso instrumento de adoctrinamiento social, la Iglesia era consciente de su importancia y de su potencial peligro, debiendo extremar las precauciones en este sentido<sup>217</sup>. Ya en 1946, la Junta Superior de Censura Cinematográfica<sup>218</sup> había pasado a denominarse Junta Superior de Orientación Cinematográfica y otorgaba al representante del clero la posibilidad de veto a un proyecto cinematográfico si este se erigía en incompatible con la moral y el dogma católicos.

Dicho lo anterior, *La fe* se convertiría en el primer campo de batalla entre el Estado y la Iglesia en cuestiones cinematográficas, observándose la clara paradoja que se podía producir en proyectos a los que se le hubiera otorgado su correspondiente permiso de rodaje y el rechazo que puntualmente podría tener de la Iglesia por cuestiones de índole moral. No deja de sorprender, sin embargo, que hubiera conseguido finalmente el *nihil obstat*, cuando existía una mayor dureza censora por motivos religiosos y, en especial, cuando se atentaba contra el decoro que debía presidir el tratamiento a sacerdotes, monjas y demás miembros del clero<sup>219</sup>.

Ya en 1945 había sido presentada a censura una sinopsis del argumento para sondear su aprobación por la Junta. El miembro eclesiástico, Fray Mauricio de Begoña, la autorizó en agosto de 1945, aunque constató en su informe que juzgaba

---

<sup>217</sup> A partir de ese momento, y en consonancia con la producción cinematográfica mundial, empezaría en España una fiebre por el cine religioso, ya fuera de manera directa, o de modo tangencial. Títulos como *La mies es mucha* (José Luis Sáenz de Heredia, 1948), *Balarrasa* (José Antonio Nieves Conde, 1950) o *La hermana San Sulpicio* (Luis Lucia, 1952) tuvieron una considerable aceptación de público.

<sup>218</sup> La Junta Superior de Censura Cinematográfica fue creada en 1938, con jurisdicción nacional y sede en Salamanca y su objetivo era fiscalizar moralmente en el cine en su aspecto religioso, pedagógico y castrense. Una vez acabada la guerra mantuvo su actividad, con el añadido de la censura previa de guiones entre sus obligaciones. La Comisión de Censura Cinematográfica, se encargaba del trabajo cotidiano de la Junta Superior:

- Supervisión de guiones de filmes nacionales.
- Concesión de permisos de rodaje.
- Licencias de exhibición de filmes españoles y extranjeros (pudiendo establecer sugerencias sobre cómo exhibir, sobre qué cortar o remontar, o qué diálogos cambiar, por ejemplo).
- Calificación de los filmes por edades del público.

La composición de dicha comisión censora la conformaban: el jefe del Departamento Nacional de Cinematografía, un eclesiástico nombrado por la jerarquía episcopal, el director de Primera Enseñanza del Ministerio de Educación Nacional, un representante del Ejército y otro del departamento de Prensa y Propaganda.

<sup>219</sup> Existieron tantas desavenencias entre la autoridad civil y la eclesiástica que la polémica generada contribuyó a que en 1950 se instituyera por parte de la autoridad eclesiástica su propia oficina de calificación, dependiente de la Comisión Episcopal de Ortodoxia y Moralidad.

casi insuperables las dificultades de orden espiritual que la novela presenta para una adaptación cinematográfica. Sin embargo, todo depende de la realización. Pero se ha de tener en cuenta en todo caso el evitar estas dos cosas:

1. La exposición del estado de duda en el sacerdote de suerte que luego su reconquista de la fe y de la paz resulte más débil que su estado anterior.
2. La representación visual de las efusiones sentimentales de la falsa mística Obdulia.

Tampoco conviene cargar la tinta sobre los defectos de los sacerdotes no demasiado perfectos que aparecen en la novela<sup>220</sup>.

No sería hasta el 29 de diciembre de 1946 cuando el propio Fray Mauricio de Begoña volvería a analizar el proyecto, una vez puesta en marcha la preproducción. En atención al agrio debate moral y religioso que podría surgir del filme, la opinión del vocal eclesiástico devendría esencial. En su hoja de censura, Mauricio de Begoña exponía que

la vida del sacerdote ofrece peligros intelectuales y morales que se superan con la gracia de Dios y las virtudes del propio Ministerio. En contraste con la novela –donde pudiera haber alguna mayor inconveniencia– el guión desvanece en gran parte la crudeza de los problemas planteados y, en conjunto, puede aceptarse la adaptación<sup>221</sup>.

Sin embargo, era consciente del riesgo de adaptar al cine tan controvertida novela, con lo que, a fin de aliviar la carga polémica, aconsejaba la atención a una serie de puntos:

1º La situación de peligro de duda del Padre Luis debe sustituirse por una conciencia de dificultad y trascendencia de los problemas religiosos, que sea más bien una preocupación intelectual que una verdadera duda.

2º El error o mala voluntad de Obdulia no ha de manifestarse nunca como una abierta provocación, y

3º Los episodios violentos del Padre Miguel deben ser eliminados.

Para terminar afirmando que, «aunque juzgo tanto la novela como el guión –mucho más la novela– un tema arriesgado para el cine, opino que están salvadas las

---

<sup>220</sup> Informe de Fray Mauricio de Begoña, agosto de 1945, en AGA 36/04681.

<sup>221</sup> Informe de Fray Mauricio de Begoña de 29 de diciembre de 1946, en AGA 36/04681.

dificultades religiosas y morales, particularmente en el guión, y que, independientemente de su realización y exhibición, no hay grave reparo que oponer»<sup>222</sup>.

Se concedió, pues, el permiso de un rodaje que empezaría el 20 de enero de 1947 y terminaría el 20 de abril del mismo año, con un presupuesto inicial de 2.714.510 pesetas y un coste definitivo de 2.740.200 pesetas. Para sus papeles principales se contó con Rafael Durán y Amparito Rivelles. La actriz sostuvo sobre su papel: «Muy difícil. No es una mujer definida, encasillada. No es una ingenuidad torturante. Yo diría más bien histérica, en su pasión por el sacerdote. Pero, desde luego, muy difícil. Creo es la prueba más dura de cuantas me han sometido hasta hoy...»<sup>223</sup>.

Durante el rodaje de *La fe*, Gil aprovecha para realizar una breve aparición como comensal figurante en una taberna en la película de Jerónimo Mihura *Confidencia* (1948)<sup>224</sup>. El director estaba distendido en el buen ambiente respirado en el *set*, pero acontecimientos externos enrarecían una producción cuyo cariz se adivinaba desfavorable en el momento de su estreno. De esta forma, unos días antes de la conclusión del rodaje, el Patronato de la Mujer, dependiente del Ministerio de Justicia, enviaba el 9 de abril una carta al Director General de Cinematografía y Teatro, en la que pedía la prohibición de la película. En la misiva señalaba que

encomendado a este Patronato de Protección de la Mujer por el Gobierno una amplia labor de restauración de las normas morales y las buenas costumbres que permitan sanear los ambientes sociales de nuestro país, es obligado en esta Junta Nacional, no solamente procurar de acuerdo con las Autoridades la corrección y enmienda de aquellos hechos que resultan punibles o rectificables en el orden anteriormente expresado, sino también el velar porque no lleguen a producirse circunstancias que pudieran resultar perniciosas para el debido resurgir de la pública moralidad española.

Inspirados en este criterio o más bien estimulados por lo que entendemos el cumplimiento de nuestro deber, nos dirigimos a V.I. con el ruego de que si lo estima pertinente se digne dedicar una especial atención a la filmación de la película titulada *La fe* que según nuestras noticias se está llevando a cabo sobre el argumento de la novela del mismo nombre de Don Armando Palacio Valdés, y la cual al parecer no resultará ni en su fondo ni en su forma adecuada para ser exhibida en nuestros salones de espectáculos en los que si aún puede transigirse con determinadas películas procedentes del extranjero que por este motivo

---

<sup>222</sup> *Ibidem*.

<sup>223</sup> *Imágenes*, n° 23, marzo de 1947.

<sup>224</sup> Vid. NO-DO, n° 220B, 24 de marzo de 1947.

resultan en cierto modo disculpables dadas las diferencias de criterio moral y de costumbres de otros países con respecto a España, no pueden en cambio sin grave peligro aceptarse cuando son concebidas y producidas en nuestros propios estudios<sup>225</sup>.

El Vicepresidente del Patronato de Protección de la Mujer obtuvo su respuesta del Director General el 30 de abril, comunicándole que había sido autorizado por el censor eclesiástico, con modificaciones, aunque no obstante, aún quedaba la censura de la Junta Superior de Orientación Cinematográfica, la cual emitirá su informe de acuerdo «con los intereses morales que presiden el criterio del Estado»<sup>226</sup>.

En la sesión de 11 de septiembre de 1947 la Junta otorgaba el Interés Nacional a *La fe*, obteniendo en consecuencia cinco permisos de doblaje. Fue autorizada con un corte en el rollo 3º, con corrección en el diálogo y tolerada para menores de 16 años. Ante ello, Cesáreo González solicitó la revisión de la película con el objeto de que quedara sin efecto la supresión, exponiendo que *La fe* había sido aprobada con diversos cortes y rectificaciones de diálogos en los rollos 3º y 9º:

Al intentar rectificar la película me encuentro en la imposibilidad material de llevar a cabo las modificaciones decretadas por darse las circunstancias de que el actor Guillermo Marín, uno de los personajes cuyo diálogo debe ser modificado, se halla ausente en América.

Por otra parte, las rectificaciones de diálogo del otro actor, Rafael Durán, darían lugar a un nuevo doblaje de toda la escena de la película y dicho actor se halla en Barcelona rodando otra película, siendo imposible que regrese a Madrid hasta finales de octubre. La rectificación del rollo 9º puede realizarse suprimiendo, no sustituyendo, la frase y así se realizará inmediatamente.

Como la imposibilidad material en que me encuentro de atender a las órdenes de dicho organismo habría de dar lugar a retardar el estreno de *La fe* hasta finales del año en curso con grave quebranto para mis intereses y como además las rectificaciones indicadas no son de trascendencia ni en el orden moral ni en el orden político<sup>227</sup>.

El estreno de *La fe*, patrocinado por el Círculo de Escritores Cinematográficos, tuvo lugar en el Palacio de la Música el 22 de octubre de 1947. Como hemos visto, la

---

<sup>225</sup> Carta del Patronato de Protección de la Mujer, dependiente del Ministerio de Justicia dirigida al Director General de Cinematografía y Teatro del 9 de abril de 1947, en AGA 36/04681.

<sup>226</sup> Carta del Director General de Cinematografía y Teatro al Vicepresidente del Patronato de Protección de la Mujer, de 30 de abril de 1947, en AGA 36/04681.

película se había alzado días antes con el primer galardón de los Premios anuales del Sindicato Nacional del Espectáculo, *ex aequo* con *Mariona Rebull*. Amparo Rivelles ganó la Medalla del CEC a la mejor actriz principal por su interpretación en este filme y en *Fuenteovejuna* (Antonio Román, 1947). Por su parte, Camino Garrigó logró la Medalla a la mejor actriz secundaria por ésta y por *Cuando los ángeles duermen* (Ricardo Gascón, 1947).

La crítica no fue muy condescendiente con la película. Así, *Donald*, en *ABC*, sostenía que «las escenas se suceden con una superabundancia fatigosa de primeros planos, y en los intérpretes con una reiteración de gestos y ademanes que hacen percatarse al espectador del tiempo que transcurre»<sup>228</sup>. Hablaba, asimismo, de «escenarios recargados» y «cúmulo de personajes secundarios que chismorrear», calificando a Rafael Durán de «envarado y monótono en sus gestos y actitudes»<sup>229</sup>. Solo salvaba la parte final del filme y las interpretaciones de Amparito Rivelles y Guillermo Marín.

Aun siendo reconocida por los profesionales del cine español, la exhibición de *La fe* a lo largo del territorio español no estuvo exenta de problemas. La intervención de los jerarcas eclesiásticos de muchas de las ciudades donde se proyectó, instando a los fieles a que la boicotearan y no asistieran a los cines, derivó en algunos casos en actos violentos, hasta el punto de que grupos de extrema derecha lanzaron tinta contra las pantallas. En Sevilla, el cardenal Pedro Segura –de férreas ideas tradicionalistas, pero que no comulgaba en exceso con el Régimen franquista, con el que se enfrentó habitualmente– abogó por su no visión; incluso prohibió la novela de Palacio Valdés, haciendo saber a la comunidad que incurrirían en pecado grave aquellos que quebrantaran la prohibición, contraviniendo tácitamente el artículo 7 de la Orden de 18 de noviembre de 1937, por la que se creaba la Junta Superior de Censura Cinematográfica, que sostenía que «ninguna autoridad podrá suspender la proyección, por razones de censura, de ninguna película debidamente censurada»<sup>230</sup>.

Otro caso curioso acaeció en Badajoz. Cuando *La fe* se iba a estrenar en el Teatro López de Ayala el Obispo de Badajoz abogó por su no exhibición, exhortando al Delegado de Educación Popular a que la prohibiese. Como no estaba entre las funciones

---

<sup>227</sup> Carta del productor Cesáreo González al Director General de Cinematografía y Teatro de 20 de septiembre de 1947, en AGA 36/03299.

<sup>228</sup> *ABC*, 23 de octubre de 1947.

<sup>229</sup> *Ibídem*.



de la Delegación vetar ninguna película que contase con su Hoja de Censura, la sugerencia del Obispo fue obviada. No contento con el fallo, el jerarca eclesiástico hizo gestión privada con la sala de exhibición para que la suprimiera del programa, a lo que no pudo acceder el empresario a causa de los compromisos contraídos con la casa distribuidora. Entonces procuró influenciar las zonas de opinión, para que se abstuviesen de verla, pero sin publicar nada contra ella en la prensa ni en el Boletín del Obispado. Al director del periódico *Hoy* le pidió que no la anunciase, y después le exigió que si se anunciaba se pusiese la *coletilla* de que el anuncio no significaba aprobación ni recomendación, nota que continuó apareciendo en todas las carteleras de la prensa. A juicio del Delegado Provincial, el error radicaba en el hecho de haber tomado la novela de Palacio Valdés para «ensalzar las virtudes de un sacerdote»<sup>231</sup>.

Ante las protestas de la Iglesia, Cesáreo González solicitó al Director General de Cinematografía y Teatro su intervención, alegando que

con motivo del estreno de *La fe*, película declarada de interés nacional, varias diócesis españolas han publicado en los Boletines propios recomendaciones a los fieles de que no sea vista ni divulgada dicha película, por considerarla muy peligrosa para los sentimientos religiosos. Esta actitud de algunas jerarquías eclesiásticas puede producir quebrantos gravísimos en la explotación de esa producción que ya está contratada en toda España, dando pie a los empresarios para obtener, o la rescisión de los contratos o por lo menos la reducción de los precios convenidos.

Como el título de Interés Nacional atribuye a las películas que lo poseen no sólo la protección decidida del Estado, sino también el derecho de ser proyectadas y conservadas en cartel con preferencia a todas las demás, y podría darse el contrasentido de que en este caso, siendo además Primer Premio de este año no pudiera *La fe* tener una explotación apropiada<sup>232</sup>.

Sin embargo, la productora no recibió respuesta oficial alguna.

*La fe*, vista con perspectiva, resulta una película interesante que no merece en modo alguno la polémica suscitada por el tratamiento que se hizo del personaje del sacerdote. La constante presión del poder eclesiástico en pro de una pureza de espíritu y comportamiento intachable por parte de sus feligreses, así como la vigilancia de un tratamiento pulcro del clero en todos los medios, supondría una publicidad añadida a la

---

<sup>230</sup> Boletín Oficial del Arzobispado de Sevilla de 12 de septiembre de 1947.

<sup>231</sup> Informe del Delegado Provincial de Badajoz del 21 de diciembre de 1947, en AGA 36/04681.

<sup>232</sup> Carta de Cesáreo González al Director General de Cinematografía y Teatro de 11 de noviembre de 1947, en AGA 36/04681.

película, pero que no le fue del todo adecuada. Se observaba un potencial peligro en ella para la oportuna educación del público español que, según palabras del Delegado Provincial de Oviedo, adolecía de una «escasa preparación en su gran mayoría. Mientras no se consiga elevar su nivel y éste solo puede hacerse gradualmente, no tenemos más remedio que juzgar inoportunas películas de este tipo de la presente»<sup>233</sup>. Si la narración puede resultar un tanto lenta al espectador, el filme cuenta con otras virtudes que elevan su nivel, sobre todo desde un enfoque técnico: la fotografía de Fraile, intensa, con unos remarcados claroscuros; los decorados de Alarcón, precisos... La mano de Gil se nota de manera magistral en el uso de elementos que confieren a las escenas un marcado matiz simbólico. Así, como en *La pródiga*, vuelve a hacer uso de la dicotomía lluvia/sol para remarcar, de una parte, el tormento, la decadencia y el derrumbe físico y mental, y, de otra, la esperanza y la paz de Álvaro Montesinos (Guillermo Marín). De tal forma ocurre en la secuencia en que Álvaro es sorprendentemente rechazado por su mujer Joaquina (Cándida Losada), que había venido horas antes a implorar su perdón por adúltera. Compungido y descorazonado, vuelve entonces a su estudio, donde sus libros y escritos se hallan en franco desorden, y se hunde en su sofá mientras la lluvia arrecia, el viento ulula con fuerza y las puertas abiertas dejan entrar el estruendoso ruido (FIG. 42). La cámara se desplaza entonces hacia Álvaro y lentamente va elevándose hacia la ventana, mientras un intenso tema musical describe el momento (FIG. 43). Mediante un fundido en el montaje, el día retorna, ha salido el sol y Álvaro ha caído en un profundo sueño (FIGS. 44 y 45). El tema musical es el mismo, pero esta vez más delicado, más suave, casi apagado, como el propio Álvaro. Un sol que volverá a ser signo de redención cuando reaparezca deslumbrante en el momento de la muerte de Álvaro.



FIG. 42



FIG. 43

<sup>233</sup> Informe del Delegado Provincial de Oviedo del 12 de noviembre de 1947, en AGA 36/04681.



FIG. 44



FIG. 45

#### IV. 3.4. *La calle sin sol* (1948)

Entre el grupo de las mejores películas que adornan la filmografía de Rafael Gil, *La calle sin sol* ocupa un lugar preeminente, el modelo que le hubiera gustado perpetuar en su obra y una de las más próximas a la palpitante realidad que respiraba. Aun sin ser totalmente ajeno al entorno circundante –como demostraría con varios de sus títulos–, su idea del cine iría modelándose con el devenir de los años, adaptándose a los nuevos tiempos con el fin último de sobrevivir a la endémica crisis de público que siempre ha caracterizado al cine español y presentar el producto lo más cercano posible a los gustos del espectador, de tal manera que entretenimiento y factura digna fueran de la mano. Por tanto, el cine social *stricto sensu* fue escasamente tratado por Gil, aun considerando la laxa opinión que de este tipo de cine tenía el cineasta:

El cine es social aunque uno no quiera que lo sea. Yo creo que tanto el cine como el teatro o la literatura son sociales siempre, porque siempre se refleja en ellos un ambiente, unos problemas, una psicología que, al ponerse en contacto con el público, produce ese choque que se llama “lo social”. Por eso creo que todo es social (Galán, 1973: 148).

Se ha achacado al cine de la posguerra su escasa cercanía a la triste existencia humana, a una sociedad que pugnaba por salir de una vida de tribulaciones y penurias, con el hambre y la miseria erigiéndose en notas dominantes de unos años difíciles. Pero quizás no se termina de asimilar que el ciudadano que podía permitirse el lujo de pagar una entrada de cine no deseaba ver reflejada en la pantalla la indigna cotidianidad en que se movía. Su anhelo inmediato era disfrutar de un rato de distracción, de egoísta y necesaria evasión, que le hiciera olvidar, siquiera por unas horas, su triste situación. Es por ello por lo que abundaban las comedias, como género ideal para nublar su

entendimiento y dejarse llevar solo por absurdos diálogos y risibles escenas. No era una situación muy distinta a la que se vivía en la Meca del Cine; en Hollywood, las películas de género triunfaban en la cartelera y los dramas sociales, aun existentes, eran siempre motivo de debate. Una película como *Los mejores años de nuestra vida* no había dejado indiferente a nadie, pero no dejaba de ser un oasis dentro de la industria del entretenimiento.

Por ser *rara avis*, *La calle sin sol* fue incomprendida en el momento de su estreno: no solo el público no acudió a verla, sino que la crítica coetánea, aun sin ser reacia, mostró unas reservas que se han tornado en elogios en los analistas cinematográficos actuales, viéndose así revalorizada con el paso del tiempo y considerándose uno de los filmes más rompedores e interesantes del cine español del primer decenio posbélico. Así, Gómez Tello, en *Primer plano*, no hace una crítica muy entusiasta de la película, quizás por no entender su razón de ser, al expresar que el misterio del hombre extranjero que súbitamente aparece en el Barrio Chino de Barcelona es «la mayor sugestión que tiene la cinta, ya que, en definitiva, es él lo que gravita sobre el interés del espectador»<sup>234</sup> (cuando lo que hacía en verdad era encubrir la miseria que se palpaba en el ambiente). Antonio Barbero, de la revista *Cámara*, fue más severo incluso que su colega de *Primer Plano* al cargar las tintas contra Enrique Alarcón y Alfredo Fraile y, por ende, contra el propio realizador como responsable último de sus trabajos, así como por el débil guion que sirve de base al filme. A Alarcón le acusaba de haber realizado unos decorados artificiosos y falsos, mientras que Fraile fue culpable de usar una iluminación homogénea en toda la película, con lo que, a juicio del crítico, no se puede saber a qué hora se había rodado cada escena. Respecto a los fallos de guion, el más señalado es el rápido conocimiento que el personaje francés de Antonio Vilar tiene del idioma español en un corto espacio de tiempo y su doblaje totalmente lineal respecto al resto de personajes<sup>235</sup>. En cambio, la historiografía reciente no solo ha sido más benévola que Gómez Tello y Barbero, sino que ha encumbrado *La calle sin sol*: en este punto, Casimiro Torreiro subraya que

la excepcionalidad del film radica en su carácter relativamente aislado respecto a las ficciones habituales en la época: resulta algo extraño ver, en una película de 1948, el retrato de unos seres sin esperanza, que malviven en una calle malsana y

---

<sup>234</sup> *Primer Plano*, nº 424, 28 de noviembre de 1948.

<sup>235</sup> *Cámara*, nº 142, 1 de diciembre de 1948.

entre los cuales, no obstante, se aprecian, por debajo de la suspicacia, recios lazos de solidaridad» (1997: 238).

Por su parte, Rafael de España la cataloga como «el modelo ideal de película que el cine español necesitaba en aquel momento: buena factura formal y contenidos adultos, pero sin inconveniencias» (2007b: 59).

La película, además, generó un debate sobre su pretendida adscripción neorrealista. Los exteriores están filmados con cámara oculta en el Barrio Chino de Barcelona, lo que dota a las escenas incluidas en el montaje definitivo de cierto aire documental; sin embargo, el rodaje de las situaciones y diálogos en la calle se realizó en los estudios CEA, en los decorados que había planificado Enrique Alarcón y que ocuparon los dos platós más grandes, terminando en una falsa perspectiva. No existe, pues, tal adscripción, aunque la corriente fuera la dominante en Europa desde su irrupción en Italia con *Roma, ciudad abierta* (*Roma, città aperta*, Roberto Rossellini, 1945): no tiene ese cariz documental –aunque los tipos presentados incluyan seres miserables que se resignan a su suerte–; los actores son profesionales y los escenarios son de estudio. Sí posee, en cambio, una mayor relación con el realismo poético francés de los años treinta, con algunos tipos que bien podían englobarse en ese cine, como Luis (José Nieto), que se ha visto abocado al crimen para poder atender a su mujer ciega, Elvira (Mary Delgado), a la que el hambre está consumiendo. Sus personajes, en sus anodinas vidas, no pueden huir del *fatum* que rige su existencia. *La calle sin sol* tiene, por tanto, ese carácter ecléctico, inclasificable, atento a la nueva corriente con un ojo puesto en el pasado inmediato –no podemos obviar que Rafael Gil era amante del cine francés de los años treinta, en especial, de los trabajos de Julien Duvivier, o de películas como *El muelle de las brumas* (*Le quai des brumes*, Marcel Carné, 1938)–.

Si hubiera que escoger un elemento clave de la película, sin duda habría que decantarse por el sólido guion de Miguel Mihura, que demuestra su versatilidad como escritor combinando elementos descriptivos, cómicos y de intriga. A partir de una idea del propio Gil, Mihura, que venía de publicar *Tres sombreros de copa*, desarrolló el argumento y escribió los diálogos, colaborando con el director en la confección del guion, aun sin aparecer acreditado<sup>236</sup>. A propósito de su fallecimiento en 1977, Gil escribió en *El Alcázar*:

---

<sup>236</sup> Por su labor en el guion, Mihura fue reconocido por el Círculo de Escritores Cinematográficos que le concedió la Medalla al mejor argumento original de 1948.

Mientras que escribía sus Memorias, compartió ese trabajo con el guión de *La calle sin sol*, cuyas cuartillas recogía yo diariamente con ansiedad e ilusión. Supongo que con la misma ansiedad e ilusión que los lectores de Dickens aguardaban ver deslizarse por debajo de la puerta de su casa las entregas sorprendentes de *Los papeles póstumos del Club Pickwick*<sup>237</sup>.

El libreto de Mihura rezuma humor, misterio y realidad en uno de esos trabajos que acostumbraba a realizar el escritor y humorista madrileño. Sus manos son también las que dibujan los monigotes que Mauricio (Antonio Vilar) presenta a Pilar (Amparito Rivelles) en su esfuerzo por entenderse con ella y que ya tenían su presencia en el mismo guion (FIGS. 46 y 47).

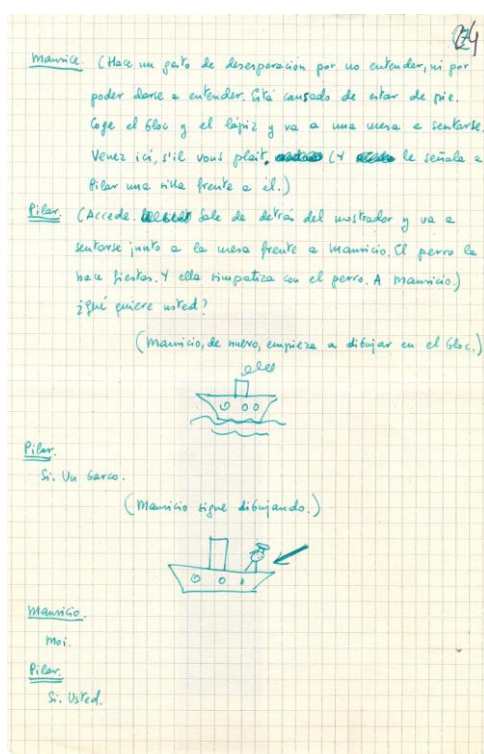


FIG. 46

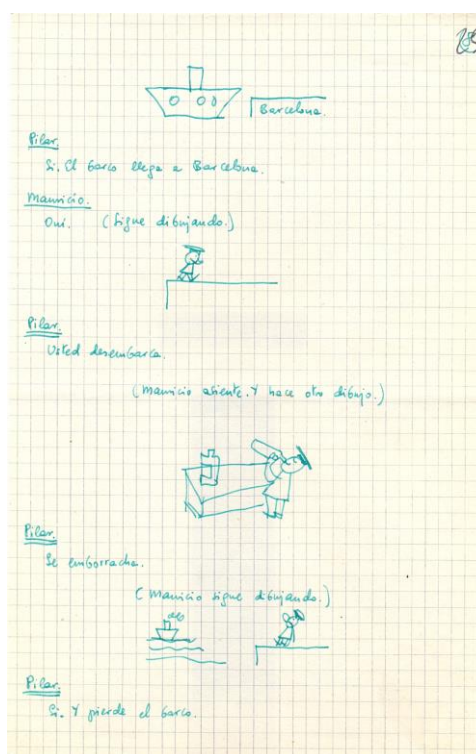


FIG. 47

Extractos del guion original de *La calle sin sol*, de Miguel Mihura

El texto de Mihura tuvo problemas de aceptación desde su origen mismo. Según consta en el expediente administrativo, desde Suevia Films tomaron un primer contacto con la Junta de Censura para valorar las posibilidades reales de superar el trámite censor en el momento de la solicitud del cartón de rodaje el 17 de noviembre de 1947, conscientes no solo de las dificultades que podría tener un texto de ambiente actual en el que se ponían de manifiesto algunas de las penurias sociales de las que precisamente el

<sup>237</sup> *El Alcázar*, 31 de octubre de 1977.

cine español franquista había huido hasta la fecha, sino de la justificación intrínseca del divorcio que podría presumirse en el desenlace del primer boceto del libreto, en el que se conoce que la mujer que supuestamente había asesinado en Francia Albert/Mauricio era su esposa y se verifica que aún sigue con vida.

El censor señalaba que el desenlace no era lícito ni moral, sugiriendo para salvar el problema dos soluciones:

1º El marido mata a la esposa adúltera y luego – resuelto su caso por la policía – se casa nuevamente.

2º El marido perdona a la mujer infiel.

Pero nunca la tercera, a saber: el marido se divorcia de su legítima esposa para contraer matrimonio con terceras personas. Esto sería en las circunstancias del problema, tal y como aparece en el guión, una justificación del divorcio. En este sentido y aun conociendo que el protagonista es francés no puede admitirse el desenlace, ni por consiguiente la reacción sentimental de Pilar, el nuevo amor de Luis (*sic*, en la película es Albert/Mauricio), al fin y al cabo mujer española. Por ello estimo que el guión no debe autorizarse<sup>238</sup>.

Por tanto, las soluciones barajadas por la Censura tenían un prurito legal y moral y pasaban, en primer lugar, por la aplicación del reciente Código Penal español de 1944, que, respecto al homicidio por adulterio flagrante, cuasi despenalizaba al «marido que, sorprendiendo en adulterio a su mujer matare en el acto a los adúlteros o alguno de ellos»<sup>239</sup> (solo imponía la leve pena del destierro) y extenderla a un ciudadano francés que cometía el parricidio en Francia. Y en segundo lugar, por la indulgencia cristiana. Pero no admitía en ningún caso cualquier legitimación del divorcio, incluso produciéndose en Francia, para casarse acto seguido con una española, que jamás debería sentir inclinación afectiva hacia Mauricio si fuera conocedora de su auténtico estado civil.

José María Elorrieta sostuvo en su informe que «la “esposa infiel” puede ser muy bien una amiga o novia, con lo que el problema a efectos de censura quedaría resuelto»<sup>240</sup>. Por su parte, Francisco Ortiz realizó, directa y verbalmente, observaciones a la casa productora en sentido similar<sup>241</sup>. Mihura presenta entonces una segunda

---

<sup>238</sup> Informe del censor de 24 de noviembre de 1947 (firma ilegible), en AGA 36/03334.

<sup>239</sup> Artículo 428 del Código Penal 1944/73.

<sup>240</sup> Informe de José María Elorrieta de 28 de noviembre de 1947 en AGA 36/04698.

<sup>241</sup> AGA 36/04698.

versión que sin aligerar el fuerte contenido social del libreto, modificaba la conclusión de acuerdo a las directrices marcadas desde la Junta de Censura. Convirtiéndola en la modelo de Albert, pintor en su tierra natal, el espinoso asunto de la dudosa moralidad del desenlace quedaba resuelto y el 5 de diciembre de 1947 se autorizaba el rodaje de la película.

El rodaje empezó el 22 de diciembre de 1947 y finalizó el 20 de julio de 1948 con un presupuesto de 3.377.000 pesetas y un coste final de 3.500.000 pesetas. Los roles principales fueron a parar al actor portugués Antonio Vilar, del que Gil había quedado plenamente satisfecho en *Reina santa*, y Amparito Rivelles, en su cuarta y última colaboración conjunta, magníficamente secundados por intérpretes de la talla de Alberto Romea, Julia Caba Alba, Mary Delgado y unos magníficos Manolo Morán, Félix Fernández y José Nieto.

El 27 de julio de 1948 se aprobó sin cortes y se le otorgó la calificación de autorizada únicamente para mayores de 16 años en categoría 1ªA, concediéndole cuatro permisos de rodaje. Sin embargo, Cesáreo González, el 11 de octubre remitió carta al Presidente de la Junta Superior de Orientación Cinematográfica, Gabriel García Espina, para que fuera revisada la cinta a fin de concederle el título de Interés Nacional, «dados los valores artísticos y técnicos que juegan en este film español, así como el esfuerzo económico que representa el llevar a cabo una producción tan considerable desde todos los puntos de vista con la intervención de los actores, director y técnicos de mayor renombre en la cinematografía española»<sup>242</sup>. En consecuencia, es admitido el recurso y el 20 de octubre se otorga a *La calle sin sol* el Interés Nacional y el 4 de noviembre posterior se acuerda su calificación como tolerada para menores<sup>243</sup>.

Su estreno tuvo lugar en el cine Coliseum el 22 de noviembre de 1948, pasando después al resto de España y teniendo una buena aceptación, sin ser un éxito, en provincias como Granada, Álava, Baleares, Castellón de la Plana o Salamanca.

#### IV. 3.4.1. Del relato policiaco a la crónica social.

En *La calle sin sol* nos encontramos con un modelo fílmico que encierra dos puntos de interés que cohabitan en la imagen del espectador; sin embargo, la intriga policiaca enmascara y sirve de pantalla a la que realmente posee un mayor atractivo

---

<sup>242</sup> Carta de Cesáreo González de 11 de octubre de 1948 al Presidente de la Junta Superior de Orientación Cinematográfica, en AGA 36/04698.

<sup>243</sup> AGA 36/04698.



para el analista contemporáneo por su excepcionalidad, como es la raíz social de la diégesis. Todo ello sin suprimir la relevancia de la película como punto de arranque y predecesora del cine negro barcelonés, que va a tener su apogeo a partir de 1950, como bien subraya Sánchez Barba, que estima que algunas de las constantes que van a identificar el género durante los años cincuenta ya se encuentran en *La calle sin sol*, como «la ambientación en los barrios bajos barceloneses y ese constante deambular por los espacios urbanos poblados de personajes inquietantes y de sombras que aumentan a cada paso» (2007: 118).

En el devenir de los años, el interés del filme ha gravitado, pues, desde el relato policiaco hasta la plasmación del ficticio espejo que evocaban las imágenes y los tipos de la dura realidad que transpiraba la posguerra española. Por lo excepcional de la propuesta y aun con las suspicacias propias que ha de tener el estudioso actual a la hora de visionar un filme de connotaciones sociales dentro del cine *antisocial* que ofrecía aquella década, cierto es que los personajes que integran el microcosmos que supone la representación del Barrio Chino de Barcelona no son ajenos a la realidad que se imponía a la sazón: el aranero vendedor ambulante (Manolo Morán), el policía salido de la dureza del entorno (Alberto Romea), el carterista del metro (Enrique Herreros), la ciega y su marido a quienes acucia el hambre... Es una constelación de personajes sin recursos, con una vida sin luz, simbolizada en esa *calle sin sol* donde pasan sus interminables horas, pero con una esperanza irreductible en un futuro más próspero, concretada en ese rayo solar que, invariablemente, un minuto al día, surge cual maná venido del cielo. No es extraño, pues, que el francés, en su huida, arribe a un barrio donde la mayor parte de sus integrantes tengan un oscuro pasado que desean olvidar, pero que se solapa con la rudeza de su triste presente. Pero ese drama tendrá un fin nefasto, la muerte de Elvira y de muchos vecinos sin nombre —es más, sin rostro, al morir carbonizados e inidentificables— en el pavoroso incendio involuntario que provoca esta en su humilde habitación al escuchar las revelaciones de su marido Luis, que reconoce haber asesinado y robado a una rica anciana para poder dar a su mujer todo lo que la vida le ha negado. De esta manera, el discurso pesimista que, aun a pesar del ficticio *happy end* entre Pilar y Mauricio, despliega *La calle sin sol* imbrica con los desarrollados por *Barrios bajos* (Pedro Puche, 1937) y, muy especialmente, *Barrio* (Ladislao Vajda, 1947), donde, a pesar de crear la ficción de ubicar la historia en Portugal, los tipos son españoles, la realidad es española y los espectadores se identifican sin dificultad con el ambiente mostrado.

Los recursos estilísticos de los que se vale Rafael Gil en esta película son muy loables: así, el director se vale del francés –con subtítulos en español– en las escenas del inicio, algo totalmente inusual en esos años en los que había una defensa a ultranza del español<sup>244</sup> y solo con el hecho de escuchar hablar a un extranjero en su idioma materno producía sorpresa<sup>245</sup>. El aprendizaje del español por Mauricio, si bien puede parecer forzado por lo rápido –algo que no es criticable al ir en beneficio de la historia–, está muy bien tratado en pantalla, al ser narrado por Gil mediante elipsis temporales y sobreimpresionados encadenados de Mauricio estudiando y hojas de la Gramática Española. La luz, si bien puede pecar de uniformidad y claridad en una calle teóricamente tan oscura, sí se destaca con intensidad en las escenas en que aparece el rayo vivificador del sol. Enrique Alarcón, por su parte, hizo un trabajo sobresaliente en los decorados al reproducir en los Estudios CEA, a partir de fotografías y todo tipo de documentación, unas calles que captaban la atmósfera del Barrio Chino de Barcelona.

#### IV. 3.5. *Aventuras de Juan Lucas* (1949)

Basada en la novela homónima del escritor y periodista español Manuel Halcón, publicada en 1944, con gran aceptación entre el público, Rafael Gil vio en *Aventuras de Juan Lucas* la posibilidad de producir un *western* de raíces hispanas, con tema y tipos auténticamente españoles, una cinta que destilara aventura. A este respecto, decía el propio Gil en marzo de 1948:

Desde el primer instante, me he dado cuenta de las posibilidades cinematográficas de *Las aventuras de Juan Lucas*. El paisaje andaluz, donde transcurre, no había sido captado nunca. Hay que pensar en la belleza de los contrastes entre la sierra y el mar. Halcón me lo señalaba: ¡Qué extraño debe resultar el ver a los mulos de los contrabandistas, soldados y bandidos, pisando las arenas de una playa! La figura de Juan Lucas hay que concebirla casi siempre a lomos de su caballo. De aquí la conveniencia de rodar un setenta por ciento de

---

<sup>244</sup> Precisamente, el 25 de enero de 1947 se había publicado una Orden que derogaba la obligatoriedad del doblaje al español de las películas extranjeras exhibidas en nuestro país. Sin embargo, los efectos habían sido contraproducentes en la industria cinematográfica española al haberse acostumbrado al espectador a ver las películas dobladas.

<sup>245</sup> Podría deducirse que el hecho de escuchar a Mauricio hablando en francés y subtitulado en español era una especie de rebelión que hacía Rafael Gil contra la imposición del doblaje de películas extranjeras, o, siendo más generosos, un experimento. No obstante, se contradice con la posterior *Mare Nostrum*, donde algunos de los personajes nucleares son extranjeros que hablan en perfecto español.

la película en exteriores. Cuando llegue el momento, el propio autor del libro me acompañará a los lugares donde se ha situado la acción<sup>246</sup>.

La película es toda una declaración de intenciones del cineasta que se desmarca en lo esencial no solo de la novela de partida, sino de proyectos coetáneos del mismo asunto, como *La duquesa de Benamejí* (Luis Lucia, 1949)<sup>247</sup> o el proyecto prohibido por censura *Yo reino en Sierra Morena*, una producción de Vicente Sempere con dirección de Jaime de Mayora Dutheil, con Fernando Fernán-Gómez interpretando al célebre bandolero José María el Tempranillo.

El 27 de abril de 1949 Suevia Films presentó en la sección de Censura de Guiones el guion técnico-literario de *Aventuras de Juan Lucas* de Rafael Gil y Manuel Halcón, quedando, pues, sin efecto, otro libreto de Florián Rey –que el director aragonés iba a dirigir– presentado previamente por la productora con idéntico título. La Junta de Censura, preocupada por la posible glorificación de un criminal y salteador de caminos, prohibió la concesión del permiso de rodaje si no se atendía a una serie de cambios en el guion. El propio censor Fermín del Amo, en su informe particular, estimaba «improcedente»<sup>248</sup> la justificación del bandolerismo que se intuía del tono general del filme: «El motivo por el que los bandidos entran a formar parte de las tropas españolas (para que pueda continuar el contrabando, que de otra forma la invasión napoleónica haría imposible), lejos de regenerarlos les da un carácter de triunfadores a quienes la sociedad utiliza obligada por la fuerza de los acontecimientos»<sup>249</sup>. Aunque la Junta realizó bastantes objeciones, insistió en que no había inconveniente grave, pero había que

dotar a Juan Lucas de algún propósito de regeneración y de un cierto carácter patriótico, en que dicho personaje luche contra los franceses simplemente por amor hacia Ana, que es quien le empuja a ello, lo censurable es que a través de la multitud de tipos que pasan ante la cámara no asoma jamás la nobleza del pueblo que se alzó contra la invasión, como si entonces solo hubiera habido en España salteadores de caminos, espías afrancesados y demás gente de la peor estofa. Los realizadores de la película deben conseguir que dicha sensación y ambiente no

---

<sup>246</sup> *Cámara*, nº 126, 1 de abril de 1998.

<sup>247</sup> Estrenada dos meses antes, *La duquesa de Benamejí* estuvo en riesgo cierto de prohibición y se la obligó a que incorporase a su título el subtítulo *El Romance de la Duquesa y el Bandolero*, para destacar el elemento fantástico y de farsa sobre la realidad histórica.

<sup>248</sup> Informe particular de Fermín del Amo (sin fecha), en AGA 36/04694.

<sup>249</sup> *Ibidem*.

prevalezcan ya que ello podría hacer improcedente y hasta intolerable la película<sup>250</sup>.

Sin embargo, a instancias de las modificaciones ordenadas/sugeridas por la Junta de Censura, Rafael Gil hubo de retocar el libreto y suprimir muchos de los diálogos y escenas originalmente concebidas: elimina, pues, «la escena en la que Don Martín come unas cerezas del huerto donde está enterrada su amante [el censor la consideró «de mal gusto»], así como toda la historia referente a su esposa y amante»<sup>251</sup>. Asimismo, dulcifica el tratamiento de Ana Romero y dota de un mayor ennoblecimiento, mitigando cierta crueldad observada desde el órgano censor, al personaje de Don Martín.

Con las modificaciones vistas, el 11 de mayo de 1949 le fue concedido nuevo cartón de rodaje (el correspondiente al proyecto de Florián Rey ya había caducado el 21 de mayo de 1947) para una producción que contaría con un presupuesto de 4.327.425 pesetas.

Desde un primer momento, Antonio Vilar se había ofrecido para interpretar el deseado papel de Juan Lucas. Su interpretación en *Reina Santa* –en el momento del acuerdo de cesión de derechos de la novela, estaban filmando juntos *La calle sin sol*– había convencido a Gil de que Vilar sería un buen Juan Lucas; sin embargo, la falta de acuerdo definitivo hizo recaer el papel en Fernando Rey, cuya intensa recreación del marino Ulises Ferragut en *Mare Nostrum* le posicionaría como otro buen candidato al rol del ficticio héroe de la Guerra de la Independencia. Por su parte, el papel de Ana Romero fue a parar a manos de la actriz francesa Marie Déa, avalada por su trabajo con Marcel Carné en *Les visiteurs du soir* (1942) y cuya voz sería doblada por María Asquerino.

Su estreno tuvo lugar en el cine Avenida el 29 de diciembre de 1949 y contó con un buen respaldo de la crítica. José Luis B. Gallardo, en *Cámara*, afirmó que:

Rafael Gil ha hecho una buena película, porque es un buen director; pero no la película que hubiese podido hacer si fuera también un buen guionista. Porque en su adaptación existen muchas concesiones a eso que hemos dado en llamar “comercialidad”, no sabemos por qué, y que desvirtúan valor a su trasplante al celuloide<sup>252</sup>.

---

<sup>250</sup> AGA 36/04694.

<sup>251</sup> *Ibidem*.

<sup>252</sup> *Cámara*, nº 169, 15 de enero de 1950.

Gómez Tello, en *Primer Plano* diría: «Rafael Gil ha puesto emoción y energía en este film, arrastrado por la aventura impetuosa de su protagonista»<sup>253</sup>. Por su parte, *El adelanto* publicó:

Rafael Gil ha logrado para el cine español una buena película. Tiene un buen ritmo en su desarrollo, un tono patriótico sin estridencias, alegría, dinamismo, juventud, dramatismo, emotividad, buen diálogo y una impecable interpretación. El cine español, pese a todos los detractores, se está abriendo paso día a día<sup>254</sup>.

Entre las Delegaciones Provinciales gustó particularmente en Burgos, Cuenca y Salamanca, mientras que en Cádiz, según se desprende del informe del Delegado Provincial, hubo repulsa general del público en el estreno en el cine Jerezano el 5 de marzo de 1950, sosteniendo en el mencionado informe que estábamos ante una

película muy justamente repulsada por el público ya que a la mala fotografía, repetición de escenarios y exteriores, los conjuntos pobres y desordenados, se ha unido la defraudación que el aprovechamiento de la campaña jerezana ha causado entre los conocedores de los lugares donde se ha rodado la cinta, hace que aunque de una mediana interpretación se considere como una pésima película española<sup>255</sup>.

#### IV. 3.5.1. Reafirmación de la Patria Española ante las injerencias foráneas como base de *Aventuras de Juan Lucas*

El joven Juan Lucas (Fernando Rey) se presenta en la finca del conde de Gíbalbín, Don Martín Romero (Juan Espantaleón) solicitando la compra de un caballo para poder sustituir su viejo e inapropiado asno. Pero el noble duda de las intenciones del joven y le niega su venta. En su tránsito por la finca, Juan Lucas se queda prendado de la figura de una joven que doma y maneja de forma admirable un brioso corcel. Deslumbrado, le pide que acceda a su venta, con ánimo de dar lucha al francés que ocupa las tierras españolas. Ella cede gustosa el caballo (Rompevientos es su nombre). Inmediatamente, el espectador conoce que la joven es Ana Romero (Marie Déa), hija de Don Martín.

Entre tanto, Don Martín ha recibido en su propiedad al general Palafox (Fernando Fernández de Córdoba), con el que conversa acerca de la grave situación que

---

<sup>253</sup> *Primer Plano*, nº 481, 1 de enero de 1950.

<sup>254</sup> *El adelanto*, 29 de abril de 1950.

<sup>255</sup> Informe del Delegado Provincial de Cádiz de 16 de marzo de 1950, en AGA 36/04694.

atraviesa España con la invasión de las tropas napoleónicas. El general necesita hombres para su ejército, en especial caballistas, aunque tiene especial reparo a la calaña de muchos de los que se mueven por el Campo de Gibraltar. En los diálogos entre ambos personajes se dejan entrever algunas claves que informan la inestable situación española en el marco internacional y las respuestas apropiadas. Gil vuelve a incorporar a su cine, de esta forma, lecturas de orden político en una época de autarquía, de autoabastecimiento, donde simultáneamente se están realizando intentos de aproximación a las potencias occidentales, en especial Estados Unidos e Inglaterra; un contexto que ya tuvo presente, como veremos, en *Mare Nostrum*. En el diálogo entre el general Castaños (Fernando Fernández de Córdoba) y Martín Romero (Juan Espantaleón) se aprecia con nitidez lo que comentamos:

Castaños (C.): Voy a darte cuenta de lo que vengo de hacer con los ingleses, nuestros enemigos de ayer y aliados de hoy.

Martín Romero (M.R.): Sí, sí, la eterna historia..., (replica)... Pero, ¿cuál va a ser tu política?

C.: Ufff, guarda esa palabra: política yo. Quede eso para el Príncipe de la Paz [Manuel Godoy, primer ministro con Carlos IV], que yo soy hombre de guerra. La Inglaterra ha puesto a nuestra disposición diez mil soldados más las fuerzas de Sicilia.

M.R.: ¡Pero esa ayuda implicaría vasallaje!

C.: No, no te alarmes. Es España misma la que debe defenderse aprovechando todo lo suyo: lo bueno, lo malo y lo mediano. En Gibraltar quedan a mi disposición cuantos fusiles necesite para armar al pueblo. Y bien... yo prefiero que esas armas, aunque tengamos que pagarlas más caras, aunque entren de contrabando, lleguen a manos de los españoles por manos españolas. Es preferible recibirlas por medio de contrabandistas que de nobles extranjeros.

En consonancia con la estructura político-autocrática del régimen franquista, los españoles no podían verse sometidos a las veleidades de otro Estado, ya fuera el francés, invadiendo las tierras hispanas, ya fuera Inglaterra, ofreciendo una ayuda militar que socorriera a los invadidos. Por ello, sin obviar el valor de la ayuda inglesa, era preferible crear una ficción que le diera todo el valor al patriota español, valiéndose, en la línea del pensamiento de Maquiavelo, de cualquier medio para salvar su país en peligro, ya fuera de la mano de contrabandistas –con lo que su delito quedaría difuminado por las necesidades patrióticas– o incluso pagando más dinero, antes que permitir que una potencia se viera anulada por otra en el tablero de juego español y sin piezas españolas.

Con los ecos aún recientes de la multitudinaria manifestación de 9 de diciembre de 1946 en adhesión a la figura de Franco y proclamando la legitimidad de su gobierno<sup>256</sup>, pero sin querer ser motivo de ofensa a los buscados aliados, Rafael Gil tuvo mucho tino en cuidar este tipo de diálogos.

Juan Lucas es íntimo amigo de Panecito (Manuel Dicenta), que ha convenido con dos bandoleros hacerles pasar su oro a Gibraltar, a resguardo de la guerra. Pero, en un arrebato de avaricia, decide matarlos y quedarse con su oro, ante la mirada silenciosa y cómplice de Juan Lucas. Panecito le da una parte del botín y le aconseja que lo guarde en casa de La Médica (Julia Caba Alba). Una vez allí, la curandera le desvela que, en realidad, es hijo de El Caracol, un mítico contrabandista que está en trance de muerte, con lo que le sugiere que corra presto a su encuentro antes del fatal desenlace. La llegada de Juan Lucas al cortijo donde El Caracol está ante su último hálito de vida nos muestra al joven en el umbral de la puerta, rodado en ligero contrapicado en plano general, cuya estampa ya prefigura su carácter decidido (FIG. 48), mientras observa postrado en la cama a su aparecido padre, velado por plañideras vestidas de luto y cuyo cuadro es iluminado por una luz artificial cuya fuente es la puerta abierta (FIG. 49).



FIG. 48



FIG. 49

Cuando El Caracol es enterado por su hijo que tiene un caballo y que se ha echado al camino sin remisión, el viejo bandolero, dichoso, ordena a Chano (Manolo Morán) que llame a los hombres para presentarles a su nuevo jefe. Es su última orden: irremediablemente, El Caracol muere de resultas de un balazo recibido en el vientre.

Mientras tanto, en un episodio difuso, La Médica es secuestrada y su lugar es ocupado por un impostor, que viste sus ropas para hacerse pasar por ella. Sin embargo,

---

<sup>256</sup> En esa manifestación, Franco exclamó que nadie tiene derecho a mezclarse en lo que es privativo de cada nación y el propio dramaturgo Jacinto Benavente manifestó en el diario *Arriba*: «Todas las personas decentes debíamos recorrer las calles de Madrid para dar al mundo el ejemplo de nuestra verdadera independencia» (VV AA, 1984: 281).

Juan Lucas nota algo raro en su actitud y descubre la farsa. La falsa curandera (que en verdad es Bonafé, amigo de Martín y Ana) ha tenido tiempo de entregar unos papeles a un labriego para que los lleve a su destinatario, pero es interceptado por la partida de Juan Lucas. Suponiendo que dichos papeles tienen importancia, los hace llegar a Don Martín, por mediación de Ana, que se niega asimismo a recibir cualquier pago por Rompevientos, un dinero del que desconoce su procedencia, legal o ilegal. Los papeles resultan ser información valiosa de las embarcaciones que forman el contingente enemigo. Desenmascarado Bonafé, es acusado de afrancesado, pero muere antes de recibir juicio, cuando intenta asesinar a Juan Lucas.

A partir de ese instante, el joven contrabandista y su grupo entran al servicio de Don Martín, pasando de contrabando armas por la línea de Gibraltar. En estas, Panecito reaparece en la vida de Juan Lucas, convertido en un potentado con el dinero de sus rapiñas y establecido en un pueblo lejano, y le da la buena nueva de que La Médica sigue con vida. En su nuevo encuentro, la curandera advierte a los suyos de la posibilidad de que los franceses lleguen a Gibraltar, expulsando con ello a los ingleses del Peñón. Pero excepto El Cojo, nadie quiere unirse a la horda francesa, ni aun con la perspectiva de un Peñón sin ingleses. Juan Lucas se erige en el patriota cuya voz ha de escucharse incluso por las armas ante la traición de El Cojo de querer servir a Napoleón (obsérvese de esta manera otra diatriba política: la colonia solo dejaría de ser inglesa para ser española, sin ayuda exterior). El peligro francés también afecta al oneroso negocio del contrabando en el Campo de Gibraltar.

Comienzan, así, las escaramuzas contra el ejército napoleónico, saldadas victoriosamente. En una de ellas, Juan Lucas es herido, pero consigue derribar y dar muerte a un coracero francés, lo que le granjeará el nombramiento de oficial honorario de Farnesio. Empero, sus triunfos no le sirven para que su condición social desaparezca a ojos de Don Martín, quien le niega la mano de su hija, aun reconociendo su valor en el campo de batalla. Eso solivianta igualmente a sus hombres que, en prueba de fidelidad a Juan Lucas, rechazan todas las condecoraciones recibidas y vuelven a sus pillajes y correrías.

Pero eso no hace olvidar a Juan Lucas su amor por Ana. En un pretendido acto de servicio, sus hombres la secuestran para su capitán, pero ello no hace más que acarrear el desprecio de la joven. Un desaire que deviene mutuo y que tiene como consecuencia que Juan Lucas se desprenda de Rompevientos, como el último lazo que le une a Ana. A partir de entonces, persigue la muerte con ahínco: tras escuchar el tañer



de una campana que preludia el ajusticiamiento de un preso, busca la oportunidad de intercambiarse con el mismo. En la cárcel descubre que el condenado es Panecito, una vez revelado que es el asesino de los hermanos Cuines.

Puede sorprender la modificación del final de la película respecto a su correlato literario, suponiendo la ortodoxia que se presumía de Gil en sus adaptaciones literarias a la gran pantalla. Y la extrañeza por el cambio se incrementa al considerar el agobiante contexto moralista de la época, donde ningún crimen puede quedar sin castigo en el cine español. Ello nos lleva a distinguir dos modelos de Juan Lucas, literario y cinematográfico, muy diferentes entre sí. Manuel Halcón da muerte al personaje de una manera ignominiosa: sustituyendo voluntariamente al Panecito en la pena capital, desencantado porque su posición social ha obstaculizado sus pretensiones hacia Ana Romero, aunque en su día no fuera óbice para servir a intereses bélicos; abandonando a los suyos y maldiciendo el desprecio de Ana, como le hace saber a un religioso que pugna inútilmente porque su último pensamiento antes de ser ejecutado vaya a Dios. Es una muerte sin honra, como un criminal, una muerte que el bandolero buscaba con ahínco para purgar sus pecados. Halcón no permite la victoria de su personaje, ni recompensa sus servicios a la Patria, ni le concede la dicha de un amor *ad aeternum* con Ana Romero. Con su trágico epílogo, el autor ha diseñado un modelo de bandolero que ya estaba en la mente del diplomático británico Thomas Sydenham cuando, en una carta que remitió a Henry Wellesley el 10 de octubre de 1812, afirmó que «muchos de ellos, con el pretexto del patriotismo y estar sirviendo contra el enemigo, se convirtieron en forajidos habituales cuya subsistencia dependía de la práctica del pillaje en su territorio» (Esdaile, 2006: 51-52).

Rafael Gil, en cambio, impulsa la figura del guerrillero, no la del bandolero, que cantaban las crónicas románticas del siglo XIX. Su tratamiento de Juan Lucas va en la línea de lo que Southey describía hacia 1832:

Muchos [los guerrilleros] estaban influenciados por los sentimientos más profundos y las más fuertes pasiones que puedan actuar en el corazón de un hombre: el amor a su país, elevado y fortalecido por su fe; la esperanza en que el amor a esa fe los haga inextinguibles (...) La gran mayoría de ellos eran hombres que, de haber mediado otras circunstancias, habrían invertido su vida con provecho, satisfechos con la humilde condición en la que nacieron (Esdaile, 2006: 33).

El director resalta, pues, esa idea del guerrillero altruista y generoso, que se alza sobre la del bandolero vil y abyecto en una vuelta de tuerca desde que Juan Lucas decide intercambiarse con el Panecito. Aunque la Junta de Censura fue clara en lo que se refería a que el Panecito debía «pagar de algún modo sus deudas con la justicia, sin necesidad de que por ello se suprima el cambio con Juan Lucas»<sup>257</sup>, Rafael Gil pudo salvar esta contingencia gracias a la incorporación del indulto general de la Junta Suprema.

Ante el Juez, el joven se declara culpable del asesinato de los hermanos Cuines y de haber robado su oro. La puesta en escena es toda una declaración de intenciones del cineasta: a la derecha del encuadre, en primer término, un crucifijo preside la sesión, con el juez sentado en el lado izquierdo del plano. Las sombras amenazantes de dos guardas franceses dotan de fuerza a la justicia humana y la cargan de razones. Con un Juan Lucas situado de pie en el centro del encuadre, Panecito aparece sentado y disminuido entre aquellos que han intercedido por la salvación de la horca, la Providencia Divina a través de Juan Lucas. (FIG. 50).



FIG. 50

Cuando el joven se halla en el patíbulo para ser ahorcado, sus amigos, comandados por Ana Romero, se presentan y lo liberan. Para evitar que sea de nuevo apresado por los franceses, acogen a sagrado en un convento cercano a un Juan Lucas gravemente herido. Interviene así el trascendental elemento religioso, que guarece al infeliz, y que está ausente en la novela, donde éste muere «inconfeso, como réprobo» (Halcón, 1987: 189). En el convento, la agonía, la proximidad de la muerte, que durante muchas jornadas planean sobre el espíritu del joven, simbolizada en el desnudo árbol

---

<sup>257</sup> AGA 36/04694.

que se cierne tras el vano (FIG. 51), dejan paso a la resurrección, a la esperanza, al árbol vestido de hojas que señala la llegada de la primavera y, por ende, de la vida (FIG. 52).



FIG. 51



FIG. 52

El indulto de la Junta Suprema es una confirmación de la libertad de Juan Lucas: la vida, la libertad, el amor, que regresa a él cuando Ana vuelve a buscarlo, la esperanza, en ese corolario tantas veces visto en el cine, con los dos jinetes perdiéndose en lontananza... (FIG. 53). Gil ha concedido a Juan Lucas aquello que le había negado Manuel Halcón: aun desarrollada la diégesis en los albores del siglo XIX, la conclusión es perfectamente extrapolable a 1949: el pobre Juan Lucas, de la condición social más baja, es *apto* para amar a una mujer noble, de elevado tronío y alta alcurnia, como Ana Romero; su carta de presentación es su patriotismo, su valentía, su fe, su espíritu de sacrificio por un fin superior: España.



FIG. 53

#### IV. 3. 6. *El tríptico con la diva del cine mexicano María Félix*

##### IV. 3.6.1. *Mare Nostrum* (1948)

Cesáreo González, con ánimo de internacionalizar su producción e incrementar sus beneficios en el mercado americano, había realizado varios viajes por el Nuevo

Continente para entretejer nuevas relaciones mercantiles, buscar empresas asociadas y abrir delegaciones para distribuir sus filmes en ese espacio geográfico. Un hito de esa intensa actividad comercial fue su acuerdo de distribución con Columbia, que se hizo posible gracias a la contratación de la diva mexicana María Félix para protagonizar tres películas en España a las órdenes de Rafael Gil<sup>258</sup>. *La Doña* era ya una estrella consagrada en su país natal desde que rodó *El peñón de las ánimas* (Miguel Zacarías, 1942), junto al legendario Jorge Negrete; sus títulos posteriores *María Eugenia* (Felipe Gregorio Castillo, 1943), *Doña Bárbara* (Fernando de Fuentes, 1943) y *Enamorada* (Emilio Fernández, 1946) no hicieron sino acrecentar más su prestigio. Su llegada al aeropuerto de Barajas el 26 de abril de 1948, todo un acontecimiento para la época, congregó a multitud de periodistas, fotógrafos, curiosos... No obstante, se vetó la entrada a pista a todos menos a Cesáreo González, Rafael Gil, José Manuel Goyanes, Lapuerta, Riera, en representación de la prensa mejicana y el reportero de la revista *Cámara*, aparte del cámara de NO-DO y algún fotógrafo.

González y Gil ya habían estimado la conveniencia de adaptar la novela del escritor valenciano Vicente Blasco Ibáñez *Mare Nostrum* (1917), un relato de intriga, espionaje y aventuras ambientado en la Primera Guerra Mundial con grandes posibilidades fílmicas y que ya había conocido una versión anterior en 1926 de la mano de Rex Ingram. Tras la experiencia de *La calle sin sol*, Gil vuelve a tomar una obra literaria como base de una película, resolución que el cineasta justificaba de esta forma:

Siempre he creído que la novela es el mejor armazón de una película. No hay por qué citar ejemplos, pues lo más probable es que el primer título de cualquier gran película que venga a nuestra memoria corresponda indefectiblemente al de una estupenda novela. Si unimos a esto que Blasco Ibáñez es nuestro novelista más cinematográfico –¿quién, como él, ha visto unido su nombre a más películas de resonancia universal?–, se comprenderá fácilmente cuál ha sido mi propósito y el del productor Cesáreo González al llevar *Mare Nostrum* a la pantalla: hacer cine español, para todo el mundo. El empeño, bien lo sé, es difícil. Doblemente

---

<sup>258</sup> La relación profesional de María Félix con Cesáreo González fue altamente provechosa para ambos. Cesáreo pagaba a *La Doña* 100.000 dólares por cada película (3.000.000 pesetas al cambio), que se distribuiría por todo el mundo –excepto Rusia y países satélites– gracias al convenio que el productor gallego firmó en 1949 con Columbia, donde ellos, a cambio, le ofrecían sus diez mejores producciones para su explotación en España. Aparte, la productora estadounidense le entregaría 100.000 dólares anuales. En 1950, Cesáreo tenía previsto producir cinco películas, dos con María, y meter un artista americano, para así dar valor a sus producciones en el otro continente. Finalmente, solo *La noche del sábado* se acabaría filmando a las órdenes de Gil; después, González produciría para Félix *La corona negra* (Luis Saslavsky, 1951), *Mesalina* (Carmine Gallone, 1951) y *Camelia* (Roberto Gavaldón, 1954).

difícil. Pues si no es nada fácil conquistar los mercados extranjeros, aún lo es más conquistar los nuestros, cada vez más influenciados por películas de costumbres y psicologías extrañas. Pero, sinceramente, creo que Blasco Ibáñez es un gran embajador ante cualquier clase de públicos, y que su narración apasionada, vehemente y rotunda, va directa a la sensibilidad del espectador<sup>259</sup>.

Junto a Antonio Abad Ojuel, proceden a la escritura del guion con una decisión de partida que se antojará clave para una nueva relectura del texto literario original: el desarrollo de la trama en la Segunda Guerra Mundial. Se mantenían los personajes principales de la novela, el trasfondo de una historia de espionaje dentro de un contexto bélico, pero la neutralidad de España en la Segunda Guerra Mundial había sido mucho más ambivalente, próxima a los países del Eje, de lo que fue en la Primera, hasta tal punto que los efectos negativos de esa posición se dejaban sentir con fuerza en el año de producción de la película. Evidentemente, hubiera resultado más sencillo para los guionistas y menos problemático para todos haber mantenido la ubicación temporal de la narración, pero la modificación de este elemento busca un sentido que explicaremos con detalle en el análisis textual. Se imponía, por tanto, extremar las precauciones para realizar una adaptación decorosa y, ante todo, políticamente correcta. No se debe olvidar que el régimen franquista estaba en una posición muy inestable ante el mundo, por su aislamiento internacional –solo Portugal y Argentina entre los grandes países tenían una actitud favorable a la Dictadura– y la falta de legitimidad de un gobierno impuesto por la fuerza de las armas. Ante todo, España luchaba por desmarcarse de su ambigua colaboración con los países del Eje, recientes derrotados de una guerra incruenta, y erigirse como adalid anticomunista en la fría pugna entre el bloque de países liderado por la Unión Soviética, por un lado, y Estados Unidos y sus aliados, por otro, con los que ansiaba un acercamiento, que acaecería con la vuelta de los embajadores de Estados Unidos y Gran Bretaña a España en 1950 y la firma del Pacto de Madrid o Convenio defensivo, de mutua defensa y ayuda económica con Estados Unidos el 26 de septiembre de 1953. Ante tal tesitura, la cautela debía presidir toda manifestación pública española a fin de no ofender ni levantar suspicacias en el gigante americano, y el cine no era una excepción. En consecuencia, Abad Ojuel y Gil, una vez

---

<sup>259</sup> Documento mecanografiado firmado por Rafael Gil (sin fechar). Dicha justificación sería en respuesta a alguna pregunta realizada por algún medio gráfico, cuyo nombre desconocemos. Archivo privado de Rafael Gil.

tomada la opción de *actualizar* la obra, conciben un texto sin fisuras en el que debía estar diáfana la postura española y estigmatizar y castigar la crueldad fascista.

Casi tan relevante como el elemento *externo*, era ese elemento *interno* que se concretaba en la estricta coherencia con las normas promulgadas por los defensores de la ortodoxia moral y desde púlpitos religiosos, esa autocensura que castraba las ideas y guiaba por el único camino permitido. Una obra como *Mare Nostrum*, sin ser extremadamente polémica, tenía ciertos aspectos que devenían intolerables en el cambio de escenario temporal, sobre todo, el relativo al carácter libertino del capitán Ulises Ferragut, que en la novela queda magnificado con su enamoramiento pasional de Freya, hasta el punto de abandonar a su mujer y su hijo Esteban, cuya admiración al padre raya el fervor. En consecuencia, para salvar el espinoso asunto del adulterio se crea la ficción de un capitán de barco viudo que ha sucumbido a los encantos de una enigmática mujer y cuyo único amor hasta ese momento, aparte de su hijo, era el mar.

Observamos, por ende, las dificultades que encuentra Gil con el cambio de escenario temporal y que serían inexistentes si hubiera optado por una adaptación fiel al tenor de la obra literaria. Empero, dichos obstáculos palidecen ante el fin superior que pretenden productor y director, como es la rotunda afirmación de la neutralidad de España en la pasada guerra, situación *de facto* que han de asimilar las potencias occidentales en aras a la rectificación de su postura ante España. De esta manera, se entienden los riesgos que acometen Cesáreo González y Rafael Gil que podrían haber desembocado en la prohibición de la película. Sobre este particular, el censor José María Elorrieta, en su informe sobre la conveniencia del guion, se hacía eco de la problemática política que desaconsejaba su traslación temporal al sostener que

nada tenemos que oponer al planteamiento técnico y acción del tema de indudable ritmo cinematográfico. Sin embargo, lo que en la novela y en otros tiempos, no podía tener consecuencias fuera del éxito o fracaso de la obra, su adaptación a la última guerra puede tenerlas al llevar este tema al cine en los momentos políticos actuales. No es oportuno haber trasladado a la guerra actual esta novela, ya que así como la guerra de 1914 ha sido liquidada en la historia, la última guerra mundial está todavía candente, y la neutralidad española puede sufrir con alusiones o simpatías de uno u otro bando beligerante, y teniendo en cuenta además, que la paz no está todavía definitivamente asentada<sup>260</sup>.

---

<sup>260</sup> Informe del censor de guiones José María Elorrieta de 4 de mayo de 1948, en AGA 36/04702.

Esa preocupación se hizo extensiva al resto de ponentes, que dudaban del éxito de una película que tuviese como base este guion. No obstante lo anterior, el 24 de mayo algunos miembros de la Junta daban el visto bueno al rodaje siempre que tuvieran lugar ciertos cambios en el libreto<sup>261</sup>.

Con un presupuesto inicial de 4.850.000 pesetas –que acabaría incrementándose en 922.707 pesetas–, el 26 de mayo de 1948 es concedido el permiso para un rodaje que comenzaría el 1 de julio, aunque el 22 de octubre ha de ser prorrogado por otros 90 días por caducidad. En los papeles principales, además de María Félix, encontramos a Fernando Rey interpretando a Ulises Ferragut, con quien Cesáreo González tenía contrato en vigor y a quien Rafael Gil estaba conduciendo con paso seguro en su consolidación como gran estrella de nuestro cine desde *Tierra sedienta*, además de la nómina de secundarios de lujo habituales del cine de Gil como Juan Espantaleón, Ángel de Andrés o José Nieto.

Concluida la película, se censuraba el 16 de diciembre, tomándose la decisión de suprimir del rollo 4 la escena de besos y abrazos excesivos, dejando solamente la iniciación de la misma y cortar con un fundido en negro, después de haber sido solicitado por el vocal eclesiástico, Antonio Garau. Para su exhibición, es autorizada para mayores de 16 años, recibiendo la calificación económica de 1ªA a efectos de obtención de permisos de doblaje<sup>262</sup>.

Su estreno tuvo lugar en el cine Avenida el 21 de diciembre de 1948 y tuvo una recepción crítica positiva. Jesús Bendaña fue el más entusiasta de sus valedores:

Por esta vez no es un tópico afirmar que 1948 ha sido cerrado con broche de oro por una gran película española. *Mare Nostrum*, fuerza argumental de enorme interés, está valorada por una imagen que no podía ser más medida ni mejor meditada, para que su expresividad tuviese el rango de superproducción de primerísimo orden. La película en sí es superior a las más recientes de Rafael Gil. Está bien realizada y da la sensación de una obra reposada y concebida con la seguridad que el oficio y el conocimiento de los secretos del cine concede al director. Un triunfo de Gil y un triunfo de Cesáreo González como productor que ha acertado a incorporar a nuestro cine con esta película a la “estrella” María

---

<sup>261</sup> Se desconocen cuáles eran los cambios que propugnaban los censores, pues esta documentación no se halla en el expediente de la película en el AGA. Se presupone, sin embargo, que seguirían la línea de lo aconsejado por José María Elorrieta, que se lamentaba de la presencia de «demasiadas muertes violentas y demasiada sangre en escena» y abogaba por fortalecer la figura de Ulises Ferragut para alcanzar «la reciedumbre que deberíamos exigir de todo español frente a problemas de tipo internacional». Informe citado *ut supra*, en AGA 36/04702.

<sup>262</sup> AGA 36/03345.

Félix, quien comparte con éxito su rol con el magnífico actor Fernando Rey. Fotografía, música y escenarios coadyuvan al mejor triunfo de *Mare Nostrum*<sup>263</sup>.

Por su parte, Antonio Barbero, en *Cámara* subrayó que «Rafael Gil ha logrado su realización más ágil y cuidada, con un tanto importantísimo a su favor; la mayor parte de las escenas se rodaron al aire libre, y este predominio de los exteriores hace de su más reciente película un magnífico exponente de buen cine»<sup>264</sup>. Por su labor de dirección, Rafael Gil sería reconocido en los premios anuales otorgados por el Círculo de Escritores Cinematográficos, mientras que Fernando Rey se haría con el premio al mejor actor.

#### IV. 3.6.1.1. Hacia una confirmación de la neutralidad española en el contexto internacional

A diferencia de Rex Ingram en su versión muda, Rafael Gil decide prescindir de los tres primeros capítulos de la novela y de narrar en imágenes la infancia de Ulises Ferragut y su especial relación con su tío Antonio, el *Tritón*, quien, contraviniendo los deseos de su hermano y padre de Ulises, inculca al joven el amor por el mar, como si fuera una deidad a la que hay que amar y temer. Se suprimen las connotaciones mitológicas que puedan ocultarse tras su nombre de héroe de la antigüedad para centrarse en el hombre de mar, el capitán de barco íntegro, respetuoso y trabajador.

La primera información que nos ofrece el filme es que la acción principia en el puerto de Nápoles, en 1939, antesala de una conflagración tan grande que minimizaría la Gran Guerra de 1914-1918. Una seria avería imposibilita al *Mare Nostrum*, el barco capitaneado por Ulises Ferragut (Fernando Rey), partir del puerto donde ha de quedar atracado al menos un mes. Esa coyuntura la aprovecha el capitán para hacer turismo por la región. Durante su visita a Pompeya, ante sus ojos se revela la presencia de una mujer, de una diosa hecha carne. En la presentación del personaje al espectador, Gil propone una suerte de disociación entre lo divino y lo humano, una conversión de lo mitológico a lo real, dos planos enlazados que inciden de manera directa en el destino de Ulises: Anfitrite, diosa griega del mar y consorte de Poseidón, se *humaniza* en la enigmática Freya (María Félix), diosa del amor y la belleza en la mitología nórdica (FIGS. 54 y 55), en una asociación similar a la concebida por Fritz Lang en *La mujer del cuadro* (*The woman in the window*, 1944), donde es la pintura la que se *humaniza*

---

<sup>263</sup> *Radiocinema*, n° 153, diciembre de 1948.

<sup>264</sup> *Cámara*, n° 144, 1 de enero de 1949.



ante la mirada del profesor Wanley (Edward G. Robinson), cuando el reflejo en el escaparate de la modelo (Joan Bennett) se superpone al retrato, como símbolo de la pulsión del deseo que siente el protagonista.



FIG. 54



FIG. 55

Atraído irremediablemente por ella, Ferragut la sigue entre las ruinas. La misteriosa mujer va acompañada de una mujer ataviada de negro, la doctora Fedelman (Porfiria Sanchiz). Habiéndosele caído un plano de la zona en el que queda constancia del itinerario que siguen las mujeres, se dirige a las ruinas de Paestum, con lo que Ferragut vuelve a encontrarse conscientemente con ella. En la conversación posterior, le hace saber que se llama Freya, es italiana, y que ya sabe de él su nombre y su oficio, pues seis años antes había viajado con su difunto marido de Buenos Aires a Barcelona en el *Galatea*, donde Ferragut ejercía como oficial. La presencia de un hombre que los vigila y que aprovecha que Ulises ha ido a buscar una rosa a Freya para acercarse a esta, no hará sino aumentar el misterio que la envuelve.

En el puerto de Paestum se separan, pero Ferragut no pierde el ánimo de volver a verla y tras intentos infructuosos, es ella la que le busca. En el acuario de la ciudad vuelven a encontrarse de nuevo y su influjo atrayente será realzado por Gil en la escena del acuario, en la que los dos amantes se besan mientras observan cómo un pulpo atrae hacía sí a una morena, con un uso del montaje paralelo con intencionalidad metafórica, que anticipa la tempestuosa relación que va forjándose entre ellos (FIGS. 56 y 57).



FIG. 56



FIG. 57

La reacción de Freya con Ferragut, sin embargo, no deja de ser ambivalente: tan pronto se siente atraída hacia él como lo rechaza, lo que producirá cierto desasosiego en el capitán. Este es invitado a una reunión por el misterioso hombre que vio en Paestum, que quiere conocerle y que dice ser diplomático, el conde Gamelin (Guillermo Marín). Ferragut entra entonces en una rueda peligrosa, cuando conoce de labios de Freya que ella, en realidad, aun siendo hija de italiana, es alemana y trabaja para el gobierno del III Reich. El conde tampoco es el diplomático bajo cuya apariencia se ha presentado, sino que su auténtico nombre es el capitán de navío Von Kramer, cuya misión es llenar de minas el Mediterráneo, con el fin de dificultar la presencia de Inglaterra y cerrar el mar y los puertos aliados, reclutando para tal fin cientos de barcos mercantes, de apariencia inocente, como el *Mare Nostrum*. La pasión enfermiza del capitán por la espía le lleva a aceptar la proposición de los saboteadores y a comprometer su honor y posición.

Es el segundo de Ferragut, Toni (Ángel de Andrés) quien, desde un enfoque racional y sin dejarse dominar por las pasiones, ejerce de portavoz de la intencionalidad política que pretenden Gil y González al negarse a secundar a Ulises en su decisión de realizar un trabajo distinto al habitual por no comprometer la neutralidad de España<sup>265</sup>, pues sería similar a traicionar a la Patria. La lealtad personal palidece, pues, ante un valor superior como es la lealtad a España. De esta forma, el barco, una vez reparada la avería que le ha mantenido varado en el puerto, parte sin su capitán hacia Barcelona, quien se ha ofrecido a ayudar a Freya *a título particular*, para no comprometer a su país, sirviéndose de una goleta bajo pabellón griego con la que poblará de minas todo el Mediterráneo. La guerra ya ha empezado y, mientras Ferragut conspira con Freya y el

<sup>265</sup> Franco mantuvo una actitud ambigua –aunque con simpatías claras hacia los países del Eje, al menos en los primeros años de la Segunda Guerra Mundial–, que se materializó en los cambios de la situación política internacional durante la contienda, al abrigo de las circunstancias bélicas. Al comenzar las hostilidades, España se declaró neutral, pero con la entrada de Italia en la guerra, el 12 de junio de 1940 Franco proclamó que su posición pasaba a ser de no beligerancia, con un nuevo y definitivo paso a la neutralidad el 1 de octubre de 1943.

falso conde, la voz de un locutor de radio que se escucha de fondo vuelve a insistir en la neutralidad española. Este mensaje, junto a la contratación de una estrella como María Félix, estaba en la base del recurso de apelación que Cesáreo González había interpuesto tras la denegación del Interés Nacional el 1 de febrero de 1949 por la Junta Superior de Orientación Cinematográfica:

En el transcurso de la película, ha sido especialmente cuidada la parte que pudiera rozar la política internacional española durante la pasada guerra. Los adaptadores del argumento, recibieron de mí el encargo, ratificado muy especialmente al director de la película, de que en el desarrollo del asunto, debía quedar de un modo patente y claro la posición española en la guerra. Esta medida no se adoptó por simple interés comercial de la empresa, ya que la película, por su asunto, quizá hubiera ganado en comercialidad, presentando sus personajes con una psicología distinta a la que aparece, sino que pensando en la explotación del film en el extranjero, quise que la película fuese un esfuerzo más en la labor de desvirtuar los falsos conceptos que en todo el mundo y especialmente en América existen, respecto a la posición de estricta neutralidad, que España mantuvo en la pasada guerra mundial<sup>266</sup>.

Freya le engaña y acaba huyendo de la goleta en un submarino alemán que le recoge. Hundido, Ulises Ferragut vuelve al hotel donde se hospedó en Nápoles y allí le entregan la misiva de que su hijo Esteban (Rafael Romero Marchent) ha estado allí, pero que ya partió con el Altair. Ulises zarpa a bordo del Tritón rumbo a Barcelona; durante la travesía una llamada por radio anuncia el choque del Altair con una mina. Dispuesto a encontrarlo, el azorado padre va en busca de lo que queda del barco, pero llega demasiado tarde y Esteban acaba muriendo entre sus brazos. Por su parte, Ferragut está dispuesto a vengar a su hijo y a purgar así su participación en los hechos que provocaron su muerte. Para salvar el hecho de que el buque es español y las previsibles consecuencias negativas para la confirmación de la neutralidad, se maneja la ficción de su venta a armadores de El Pireo. Ulises prohíbe a sus hombres que le acompañen –solo Toni y el cocinero, el *tío Caragol* (Juan Espantaleón), seguirán a su lado–, que deben pensar en los supremos intereses de España y ser felices por anteponer estos a sus intereses personales, y les da un dinero que ha conseguido de la venta del buque.

---

<sup>266</sup> Recurso de 2 de marzo de 1949 de Cesáreo González a la resolución de la Junta Superior de Orientación Cinematográfica de 1 de febrero, en AGA 36/03345. Vistas y estudiadas las alegaciones por la Junta, esta se ratificaría en su anterior dictamen y el 11 de marzo vuelve a denegar el Interés Nacional a *Mare Nostrum*.

En una nueva declaración de neutralidad, Gil muestra el paso del tiempo y el desarrollo de la guerra a través de los titulares de prensa, con un inserto de Ferragut, quien continúa dirigiendo el barco, con la bandera griega de fondo (FIG. 58), desde el desembarco en Sicilia (“Desembarco americano en África del Norte”) (FIG. 59) –la Operación Torch incluyó a fuerzas norteamericanas e inglesas–; otro *flash* del capitán, esta vez con la bandera norteamericana de fondo (FIG. 60), lo que da una significación del cambio de bando para una implicación total en la guerra contra el Eje, y la cabecera de un periódico italiano en que se lee “Los americanos desembarcan en la isla de Sicilia” (FIG. 61). Las siguientes imágenes muestran a un Ferragut con la bandera de la Commonwealth (FIG. 62) intercalada con planos detalles de otros titulares: “Se lucha en las calles de Salerno” y “Las fuerzas aliadas entraron ayer en Nápoles” (FIG. 63).



FIG. 58



FIG. 59



FIG. 60



FIG. 61



FIG. 62



FIG. 63

Ferragut descubre, a su vuelta a Nápoles, la presencia de Von Kramer y hace que lo detengan por espionaje. Es entonces cuando Freya vuelve a entrar en la vida del capitán y le previene del peligro que se cierne sobre él, al tiempo que pide acompañarle, pero él la rechaza con desprecio. En el puerto es herido por los sicarios de Von Kramer, pero, después de matar a Kurt (José Nieto), es capaz de llegar al Mare Nostrum. Ella le sigue y vuelve a insistirle en que quiere permanecer junto a él. Freya es consciente de que no puede huir y que la muerte la espera, ya sea de parte de sus antiguos camaradas o de parte de los aliados, y decide entregarse a las fuerzas americanas. Es condenada a ser fusilada y su última voluntad es morir como una mujer, con sus joyas. En un gesto macabro, con las rejas de la cárcel de fondo, ella se acicala delante de un espejo en ligero contrapicado desde la izquierda del cuadro, como si fuera a asistir a su última fiesta. La forma de rodar esta escena da una sensación de pesadilla, una deformación de la realidad, con la reja de la cárcel sobre su cabeza y vistiendo sus mejores galas. Freya desea abandonar el mundo terrenal como digna diosa de la belleza, pero su imagen es muy diferente a la que se nos presentó en Pompeya. Si aquella era fruto de una *humanización*, una *transfiguración* de diosa a mujer, la imagen de Freya en la cárcel obedece a una *deformación* de la realidad, una celebración de la muerte como si fuera su última fiesta y a la que pretende impresionar. La cámara de Fraile proyecta el enrejado sobre la cautiva y cámara y espejo se contraponen en una posición contrapicado/picado que subrayan la irrealidad de la escena (FIG. 64).



FIG. 64

En el epílogo, Rafael Gil se deshace de la poética fantástica de la que hicieron gala Blasco Ibáñez y el propio Ingram en la primera versión: un Ulises Ferragut que después de sufrir el hundimiento de su barco ha sido abducido por las aguas y recogido por Anfítrite, la diosa del mar, para que se una también al mar en la muerte. Para Gil no cabe más penitencia que la muerte, una muerte con honor, en el campo de batalla, en su preciado mar. Ferragut acaba, así, su vida como no podía ser de otra forma: redimido de su pecado, luchando contra el Eje y muerto en acto de servicio después de haber destruido varios aviones enemigos.

#### IV. 3.6.2. *Una mujer cualquiera* (1949)

##### IV. 3.6.2.1. *Un rara avis* en el cine español de los cuarenta

La década de los cuarenta fue prolija en cine negro. En Francia, por ejemplo, ya se había filmado algún título relevante como *El asesino vive en el 21* (*L'assassin habite... au 21*, Henri-Georges Clouzot, 1942), mientras que en Hollywood alcanzaría su auge sobre todo desde el final de la Segunda Guerra Mundial –aunque el título más mítico de este género, *Perdición* (*Double Indemnity*, Billy Wilder, 1944), tuvo lugar durante el desarrollo de esta–. En esos años se produjeron títulos como *Forajidos* (*The Killers*, Robert Siodmak, 1946), *Soborno* (*The bribe*, Robert Z. Leonard, 1949), *Retorno al pasado* (*Out of the Past*, Jacques Tourneur, 1947), *Sangre en las manos* (*Kiss the Blood off my Hands*, Norman Foster, 1948), *El abrazo de la muerte* (*Criss Cross*, Robert Siodmak, 1949), *Con las horas contadas* (*D.O.A.*, Rudolph Maté, 1950) o *La jungla de asfalto* (*The Asphalt Jungle*, John Huston, 1950) entre otros muchos que demostraban la buena salud del género y que sirvieron de referencia para el pujante cine negro que se desarrollaría en España en esos años, muy especialmente en Barcelona. En efecto, no deja de ser sorprendente la aceptación que tuvo un tipo de cine policiaco que

entroncaba con la realidad y gran parte de cuyo rodaje se desarrollaba en exteriores. Tradicionalmente, son dos los títulos que sirven de arranque a toda una producción policíaca durante la década de los cincuenta: *Apartado de correos 1001* (Julio Salvador, 1950) y *Brigada criminal* (Ignacio F. Iquino, 1950), de contenido muy similar, historias duras y sin cortapisas que hacían una radiografía de la lucha (exitosa, por supuesto) contra la criminalidad en esos años. Sería una década que produciría películas muy interesantes del género y que merecen una revisión: *Relato policiaco* (Antonio Isasi Isasmendi, 1954), *El expreso de Andalucía* (Francisco Rovira Beleta, 1956), *Los peces rojos* (José Antonio Nieves Conde, 1956) o *Distrito Quinto* (Julio Coll, 1957). Todas ellas presentan ambientes sórdidos, personajes lúgubres o de misterioso pasado, atmósferas agobiantes... Tal género solía devenir en un auténtico quebradero de cabeza para la Junta de Censura, que para una total adaptación a la moral imperante abogaba por otro tipo de cine menos comprometido y rodado en ambientes menos sórdidos, con lo que los productores y cineastas solían encontrarse con problemas de aceptación íntegra de sus proyectos. Tal fue el caso de Rafael Gil y su nueva colaboración con Cesáreo González y María Félix, *Una mujer cualquiera*, referente en el cine negro español, pero que fue incomprendida en su tiempo hasta el punto de que el paso de los años no ha hecho sino encumbrarla, situándola como un *rara avis* en la filmografía de Gil y, sin duda, una de sus mejores obras.

Basada en un argumento de Miguel Mihura, que también se encargaría de escribir los diálogos<sup>267</sup>, el 9 de noviembre de 1948 se concede el permiso de rodaje a *Una cualquiera*, título originalmente planteado, cuya ambigüedad moral llevaría a sus autores a modificarlo en segunda instancia. Empezada el 29 de noviembre de 1948 y finalizada el 11 de abril de 1949, la película contó con un presupuesto de 4.200.308 pesetas, de los que 225.000 pesetas correspondieron a Rafael Gil como director y 894.200 pesetas a María Félix. El 27 de junio de 1949, la Junta Superior de Orientación Cinematográfica decide clasificar la película en Primera categoría, siendo estrenada el 15 de agosto en el Palacio de la Música<sup>268</sup>.

*Una mujer cualquiera* dio los esperados problemas en su exhibición: así, Cesáreo González recibió un oficio por el que se le notificaba denuncia de la Inspección

---

<sup>267</sup> Posteriormente, Mihura adaptaría la historia al teatro, teniendo lugar su primera representación en el teatro Reina Victoria de Madrid el 4 de abril de 1953 bajo la dirección de Luis Escobar, con los papeles de Nieves y Antonio interpretados por Amparo Rivelles y José Bódalo y donde Juan Espantaleón repetía el papel del inspector Ruiz.

<sup>268</sup> AGA 36/04708.

de la Junta Superior de Orientación Cinematográfica. Las infracciones se referían a los siguientes extremos<sup>269</sup>:

1. En el rollo 1º se dispuso la supresión de la alusión que el marido de Nieves hace al amigo y en la película sigue en pie tal alusión habiéndose reducido a suprimir la palabra “amigo”.

2. En el rollo 2º, se mandó suprimir totalmente la escena entre Nieves y Ricardo y en la película sigue en pie tal escena.

3. En el rollo 6º, se mandó suprimir la palabra “amigo” en labios de Isabel y que en su lugar se pusiera “marido” o “padre” y en la película han puesto la palabra “novio” con lo que sigue tan inmoral la escena por la idea que envuelve la convivencia de Isabel con su novio.

El 13 de abril de 1950 Cesáreo escribe un pliego de descargos. Como su acatamiento a lo dispuesto por la Junta es constante e incondicional recurría a su benevolencia para que fuera ponderado el caso. La cuestión era que en el cine Ayala de Madrid se había exhibido una copia de la película en la que figuraban una serie de cortes que se habían llevado a cabo en censura. Cesáreo, cuando recibió la comunicación, reclamó dicha copia y ordenó su rectificación, dando orden a que en todas sus sucursales y agencias se revisaran las copias existentes. La causa de que no se hubieran realizado las rectificaciones decretadas en esa copia, la achacaba al Laboratorio que no tuvo en cuenta más que sus notas, «tomadas precipitadamente, para proceder a la estampación de esta copia»<sup>270</sup>.

Sostenía que su responsabilidad en este caso era de una leve negligencia:

no cabe otra calificación máxime cuando la Junta sabe que en ningún caso y menos en este concretado a una película caída en desgracia por motivos que nunca he llegado a comprender, me he apartado de sus dictados, ni aún de las indicaciones privadas que hayan podido hacerle sus componentes<sup>271</sup>.

Por ello, suplicaba que dejara sin efecto la denuncia, poniendo como ejemplo la aprobación de la totalidad de la película *Pequeñeces* del Padre Coloma, «con escenas de

---

<sup>269</sup> Según Oficio 2342/50, de 5 de abril, en AGA 36/04708.

<sup>270</sup> Carta de Cesáreo González a la Dirección General de Cinematografía y Teatro de 13 de abril de 1950, en AGA 36/04708.

<sup>271</sup> *Ibidem*.



una crudeza infinitamente mayor a las suprimidas totalmente en *Una mujer cualquiera*»<sup>272</sup>.

Aunque no hay constancia en el expediente de la cuantía de la multa y si esta finalmente se impuso (si bien ciertamente se estrenó incluyendo los planos vetados desde censura), se había creado un campo de cultivo para valoraciones negativas. Así, entre los preceptivos informes presentados por los Delegados Provinciales a raíz de su proyección en provincias, destaca el redactado por el Delegado de Badajoz, que, una vez estrenado el filme en el Teatro López de Ayala de Badajoz el 7 de enero de 1951, elevó escrito a la Dirección General de Cinematografía y Teatro, en el que decía que

la película española *Una mujer cualquiera* es un baldón para la censura pasar y verter en imágenes unas escenas que si bien son de la vida real, de los bajos fondos, no debieran aparecer nunca en público y desde una pantalla, que debe de ser cátedra de buen gusto y educación. Si el cine tiene que ser un arma poderosa para educar la conciencia popular, esta película es verdaderamente demoledora, de mal gusto y no aporta valor artístico de ninguna clase. Creemos honradamente que debe de ser sometida a una revisión, pues es intolerable que en el mercado cinematográfico de un Estado que se confiesa católico, pueda circular una película como ésta<sup>273</sup>.

En la prensa de Badajoz, en el semanario *Hoja oficial del Lunes*, se escribió: «el tema del film es, por la forma y el contenido, sucio e inmoral. Nada atrayente, que podía serlo, sino más bien desagradable. (...) Pero sí ofrece el relato fuerza dramática y la acción –aquí se trasluce la certera intervención de Rafael Gil– muestra vigoroso ritmo»<sup>274</sup>. El juicio moral emitido por la Junta Técnica Nacional de Acción Católica es taxativo: «Excesiva crudeza en episodios y situaciones dan un matiz desagradable al conjunto»<sup>275</sup>.

En similares términos se expresó el Delegado Provincial de Salamanca:

No creemos que una buena dirección y una buena interpretación sean el eje de una buena película. Hay otras razones en la que no es la menor la del argumento, que son las que deciden y justifican una buena obra. *Una mujer cualquiera*, a juicio del que suscribe es francamente rechazable. Si bien es verdad que no hemos de caer en un exagerado historicismo para realizar películas en España, también es cierto que no hemos de caer en la grosería, en la chabacanería ni en la

---

<sup>272</sup> *Ibidem*.

<sup>273</sup> Informe del Delegado Provincial de Badajoz de 7 de enero de 1951, en AGA 36/04708.

<sup>274</sup> *Hoja Oficial del Lunes* de 8 de enero de 1951.

ordinariez, para una producción digna de España, sacando argumentos de una realidad palpitante de barrio chino. Porque eso y no más es la película *Una mujer cualquiera* que al verla da la impresión de que no se ha hecho necesaria la confección de un guión ni el artificio de un diálogo, sino que bastaba haber cogido una cámara tomavistas con su correspondiente tipo de sonido y haber recorrido las casas de mala nota para captar la simpleza vulgar y ordinaria de unos personajes que se debaten en su furor líbico. Repito que a juicio del que suscribe esta película no debiera contar, porque denigra entre las películas españolas<sup>276</sup>.

En estas dos delegaciones la repulsa del público, según cuentan sus respectivos delegados provinciales, fue total. En Ávila, en cambio, el informe de 28 de febrero de 1952 fue aceptable, hablando de un «tema escabroso pero bien llevado»<sup>277</sup>, así como los de Granada o Valladolid.

#### IV. 3.6.2.2. El *fatum* y la inmoralidad como sustrato del relato fílmico

El cine negro ha sido refugio de personajes amorales que, voluntaria o forzosamente, son llevados a una vida malsana, de miseria y tristeza, subyugados por un destino inexorable que de manera irrevocable los dirige a un lúgubre epílogo del que no pueden huir. Seres marcados por la desgracia que se ven precisados a realizar actos viles, de una bajeza infinita, para poder sobrevivir a un mundo cruel. En un cine, el de Gil, donde la mujer es tratada con dignidad, con fuerza, siendo un eje firme de la diégesis, el personaje de Nieves es uno de los más recios, marcado por las heridas de un pasado cuya estela nunca habrá de abandonarla.

*Una mujer cualquiera* comienza con una trágica situación que planteará un interrogante que el espectador espera resolver en el transcurso de la historia. La muerte del hijo de Nieves (María Félix) es un hecho trascendental que entroncará con su pasado, que volverá a ser real, constatando la afirmación de William Faulkner en su obra *Requiem for a nun* de que el pasado no es ajeno al presente, sino una dimensión del mismo: «el pasado no está muerto, ni siquiera es pasado» (2009: s/n). Aunque queda sin descifrar dicha incógnita, una serie de pistas, ofrecidas por el marido de Nieves (Tomás Blanco) y por Ricardo (Eduardo Fajardo) –quien, en palabras de su marido, «le hizo el amor»– inducen a pensar en cierta culpabilidad de ella, aun por omisión, al haber

---

<sup>275</sup> Citado en periódico *Hoy* de 9 de enero de 1951.

<sup>276</sup> Informe del Delegado Provincial de Salamanca de 4 de febrero de 1950, en AGA 36/04708.

<sup>277</sup> Informe del Delegado Provincial de Ávila de 28 de febrero de 1952, en AGA 36/04708.

disfrutado de una vida disipada y licenciosa. Sin embargo, la baja estofa moral de estos personajes masculinos que ofrecen una información que puede presumirse sesgada, interesada y movida por el rencor da pie a que el espectador pueda sentir cierta identificación y simpatía por Nieves, infiriéndose que las difíciles condiciones vitales que ha sufrido desde su niñez la han llevado al pozo de la prostitución.

Se produce, pues, una suerte de retorno al pasado –guiño al clásico de cine negro de Jacques Tourneur–, de vuelta a la vorágine que presumiblemente ha marcado su vida, según se deduce de todas las preguntas que plantea el inicio del filme, no solo la muerte de su hijo, sino cómo y por qué Nieves ha contraído matrimonio con un ser tan despreciable. Las respuestas serán inducidas posteriormente a través de la peripecia vital de Nieves y del desencadenamiento de unos hechos que la llevarán a la perdición. De ella solo sabemos que su procedencia era la calle –su madre vendía flores y ella le ayudaba– y que es extranjera en tierra extraña<sup>278</sup>. Que su belleza le ayudaba antes y que a ese medio ha de volver si quiere sobrevivir, como le han hecho ver su marido, Ricardo y el diseñador de moda (Rafael Bardem) a quien le pide trabajo como modelo.

En esa coyuntura entra en escena el personaje de Luis (Antonio Vilar), quien, como Nieves, huye de su pasado, pero mientras esta vuelve a su vida anterior resignada, Luis cree desembarazarse de su larga estela mediante el asesinato. Para ganar dinero fácilmente decidió aceptar la propuesta de un amigo de traficar con cocaína; tiempo después, intenta construir una fachada de probidad con el establecimiento de tres bares y su disposición a casarse con su novia Rosa (Carolina Jiménez). Pero para ello debe borrar las huellas de su infame pasado, que ha vuelto a hacerse presente cuando su antiguo socio le chantajea. Se sirve entonces de *una mujer cualquiera*, una mujer que ha encontrado en la calle, que está dispuesta a irse con él a su casa por dinero, y que convertirá en culpable a ojos de la justicia cuando aproveche su presencia para asesinar a su socio.

En un giro de los acontecimientos, Luis se enamora de Nieves y opta por protegerla y esconderla de la policía, que ya se ha hecho con las pistas que cuidadosamente Luis había preparado para señalar a la mujer. En adelante, unen sus

---

<sup>278</sup> En aquellos años cuarenta había un control de extranjería muy acusado que se dejaba notar en las producciones cinematográficas españolas: en el pertinente *dossier* entregado en la Dirección General de Cinematografía y Teatro había que especificar, en su caso, qué extranjeros trabajaban en la película y cuáles eran su procedencia y cometido. Aparte de trabajar con intérpretes de la talla de Antonio Vilar y María Félix, Rafael Gil contó en esa época con técnicos extranjeros importantes como los directores de fotografía Ted Pahle, Michel Kelber y Heinrich Gärtner o el maquillador Vladimir Tourjanski.

destinos entendiendo que la única forma de expiar sus pecados es continuar huyendo. Con la policía pisándole los talones, cogen tren con destino a León, para después seguir a Galicia, con la esperanza de poder atravesar la frontera con Portugal. Pero su suerte está echada: ausentes las connotaciones religiosas, el pecado que hay que purgar, es el *fatum* quien rige las vidas de los dos personajes principales, quien gobierna su destino y los acaba llevando a la perdición.

En una película en la que María Félix pasa de ser la *femme fatale* de *Mare Nostrum* a la infortunada *falsa culpable* de *Una mujer cualquiera*, los temas de la huida y el destino fatal revolotean durante todo el metraje: Nieves quiere escapar de su triste pasado, de su vida en la calle, de su propia belleza (a ella solo la enseñaron a ser guapa), pero en un giro inesperado del azar, se encuentra con otro tipo indeseable, de la peor calaña, que, sin embargo, también huye de su pasado. Otro de los personajes *a la fuga* que pueblan esta galería es Isabel (Mary Delgado), antigua amiga de Nieves, que, escapando también de un pasado común, le niega cualquier tipo de ayuda.

Al contrario de los bajos fondos de Barcelona retratados por Gil en *La calle sin sol*, donde el microcosmos que mostraba estaba compuesto por humildes habitantes, pero resignados y honestos en su dura vida diaria, el cineasta representa la periferia de Madrid, la Ciudad Lineal, envueltas en las brumas de la inmoralidad, de la corrupción, del delito, como medios malsanos de supervivencia. No solo los personajes de Nieves y Luis están señalados por el dedo acusador de Mihura y Gil, sino que otros, que han dispuesto en torno a ellos una fachada de honorabilidad, como la misma Isabel o el vecino de Luis (José Nieto), borracho, *voyeur* y chantajista, forman parte, aun en su negación, de ese escabroso mundo. Otros personajes tienen su miseria en su insustancialidad, su conformismo: a Rosa, por ejemplo, lo único que le importa es su inminente boda con Luis...

No obstante, no todo es inmoralidad y falsedad. Algunos personajes sirven de faro de esperanza, como los dueños de la pensión (Julia Lajos y Félix Fernández), humildes trabajadores, o el Inspector Ruiz (Juan Espantaleón), garante de la Justicia y quien investiga el crimen de Ciudad Lineal.

Aparte de las buenas interpretaciones y de la ominosa atmósfera creada por la fotografía de Ted Pahle, es digna de reseña la música de Manuel Parada, que utiliza desde los mismos títulos de crédito un curioso instrumento de sonoridades electrónicas, el *theremin*, revolucionario desde que en 1945 se valiera de él Miklós Rózsa para ilustrar la esquizofrénica personalidad de John Ballantyne (Gregory Peck) en *Recuerda*

(*Spellbound*, Alfred Hitchcock, 1945) y el acendrado alcoholismo de Don Birnam (Ray Milland) en *Días sin huella* (*The Lost Weekend*, Billy Wilder, 1945). Parada, consciente de su valor como buen descriptor de intencionalidades ocultas y personalidades malsanas, lo identifica con el personaje de Luis hasta el punto de que suena con frecuencia, con una sonoridad atonal, y que es de valorar en un contexto de la música de cine en España caracterizada por un uso convencional de la orquestación.

#### IV. 3.6.3. *La noche del sábado* (1950)

En 1950 Gil rueda su última película con María Félix, *La noche del sábado*<sup>279</sup>, a partir de la adaptación que Antonio Abad Ojuel realizó de la célebre obra de teatro de Jacinto Benavente<sup>280</sup> estrenada en el Teatro Español de Madrid en 1903. En la nueva producción, la diva mexicana vuelve a interpretar un personaje de connotaciones similares a los anteriores protagonizados con Gil: miserable, de turbio pasado, con un destino fatal, que se vale de su atractivo y su sensualidad para conseguir todo aquello que pretende, pero, al mismo tiempo, fuerte, luchadora en un mundo de hombres, que cae con dignidad y gallardía. Su Donina en el filme es una oportunista obligada a serlo por sus circunstancias que se agarra con desesperación a la vida y cuyo firme carácter sería moldeado por el escultor Leonardo (José María Seoane), lo que la convertirá en Imperia, el nombre de la estatua principal del conjunto escultórico que crea el artista, *La noche del sábado*.

El permiso de rodaje de la película fue solicitado por Suevia Films el 6 de diciembre de 1949<sup>281</sup>, con un presupuesto inicial de 6.3000.000 pesetas. En principio, quedó suspendida la autorización del guion hasta tanto no se introdujeran las modificaciones que eliminaran los inconvenientes que verbalmente ya habían sido transmitidos. Sobre el libreto presentado en primera instancia, los censores se mostraron elocuentes: así, José Luis García Velasco expuso que consideraba

improcedente la aprobación de este guión, no porque el tema esté desarrollado con crudeza, sino porque, a nuestro modo de ver, rebasa los límites de un simple

---

<sup>279</sup> La adaptación de *La noche del sábado* se asoció originalmente a Antonio Román tras su éxito en 1942 con *Escuadrilla*. Posteriormente, integraría el plan de producción inicial de CIFESA para 1945 con Amparito Rivelles de protagonista.

<sup>280</sup> El dramaturgo se dejó ver por el rodaje de *La noche del sábado*. En ese tiempo, confesaba que desde que el cine dejó de ser mudo no acudía a él: «prefiero los rótulos de ayer a esas fotografías parlantes de hoy» (*Imágenes*, nº 50, febrero de 1950).

<sup>281</sup> AGA 36/04715.

relato llegando a una conclusión francamente inmoral. Es inadmisibles que la mujer que utilizó cualquier medio por reprobable que fuese para dar cima a su ambición, no sufra un castigo o cuando menos una lección, sino que, al contrario, acabe triunfando del brazo de su amante. El clima en que se desenvuelve el tema es absolutamente amoral y pernicioso. Ni siquiera el dolor de ver en su propia hija una continuación de su constante error, hace reaccionar a esta mujer. Hay un momento en que quiere salvarla y apenas hace un alto en el camino, pero cuando aquella muere, sigue adelante aliada con su perversidad. Y lo peor del caso es que tal perversidad no se presenta en forma reprobable sino embozada en una justificación humana moralmente inadmisibles (por lo que proponía la prohibición)<sup>282</sup>.

Por su parte, el Reverendo Padre Fray Mauricio de Begoña, después de observar que la obra teatral de Benavente no estaba prohibida, que algunos personajes recibían una sanción moral en su trágico final y que había un aire fantástico y como de cuento en el desarrollo de la acción, sostenía otra serie de razones que aconsejaban vetar el guion:

la conducta y ambiente inmorales de todos los personajes, algunos de ellos, degenerados como Nunu, que comercia con el amor de su amante Donina; la conducta total de Imperia, sobre todo al inducir a Nunu a que finja amor a Donina para salvarla de la desesperación; el suicidio de Donina; y que no haya sanción sobre algunos personajes y se ocultara el crimen que queda impune<sup>283</sup>.

Fermín del Amo aludió a los peligros de una adaptación de la que «forzosamente habrá de obtenerse un conjunto morboso y deprimente y desde luego muy poco apto para el público en general en el que escasea una sólida formación moral»<sup>284</sup>.

Se introdujeron, por tanto, modificaciones para aliviar la carga moral, pero devinieron insuficientes para la aprobación del libreto. García Velasco volvió a insistir en que

con las modificaciones introducidas se atenúan en gran parte los inconvenientes graves en materia moral que fundamentaron la prohibición, pero consideramos que aún el guión no es admisible. La modificación más importante de las introducidas es la que se refiere al desenlace. Se ha variado éste en el sentido de que Imperia deja a un lado el camino de su desenfrenada ambición, aceptando su propio fracaso. Lo impropio de la tesis señalada en nuestro anterior informe ha querido desvirtuarse en la nueva versión, colocando al final en boca de

---

<sup>282</sup> Informe de José Luis García Velasco de 27 de diciembre de 1949, en AGA 36/04715.

<sup>283</sup> Informe de Fray Mauricio de Begoña de 27 de diciembre de 1949, en AGA 36/04715.

<sup>284</sup> Informe de Fermín del Amo de 27 de diciembre de 1949, en AGA 36/04715.

Imperia estas frases: “Yo no puedo triunfar... es la realidad quien se impuso al fantasma de mi ambición...”. La obra sigue siendo por completo amoral. Frente a la ambición desmedida de Imperia no se opone sino la realidad. ¿Qué es la realidad? (...) En resumen, si en el guión antes de reformarse la prohibición se imponía clara y terminantemente, después de las reformas introducidas sólo se ha conseguido alentar una discusión teórica de la que se aprecia una confusión de ideas en materia moral que no nos atrevemos a pasar por alto. Tal vez podría solucionarse todo con amplio criterio si se modificara aún más el desenlace, dándole una mayor fuerza en el sentido apuntado, puesto que consideramos que las frases introducidas y ya estudiadas no bastan para dar la vuelta a una tesis tan claramente expuesta como perniciosa e inmoral<sup>285</sup>.

Con nuevos cambios fue presentado otra vez el guion a censura. Basándonos en el informe de Mauricio de Begoña<sup>286</sup>, de los inconvenientes señalados se suprimieron o ya no existían:

a) El realismo de algunas escenas, aunque todavía quedan algunas en las cuales es de esperar que los realizadores pondrán especial cuidado.

b) El suicidio de Donina (María Rosa Salgado), la cual claramente es envenenada por Nunu (Virgilio Teixeira).

c) Y por fin, la principal dificultad, la falta de sanción para Imperia se ha enmendado introduciendo al final un aire de posible redención y arrepentimiento que puede salvar la obra.

Entre los atenuantes destacaba el emplazamiento en un país imaginario de toda la trama argumental para hacer constar que una historia de tan baja estofa moral no podía suceder en España; con ello se le restaba ejemplaridad y se reducía, en consecuencia, el factor de peligrosidad de la obra.

Ante las inconveniencias de orden ético que destilaba el guion se aconsejó desde la sección de cinematografía de la Dirección General que no se filmara. Sin embargo, el empeño de Cesáreo González en llevarlo a cabo hizo que el rodaje fuera finalmente autorizado el 17 de enero de 1950, bajo su responsabilidad y con el sometimiento a las posteriores consideraciones de la Junta Superior de Orientación Cinematográfica.

Considerando que la presencia en la película de la diva mexicana, así como el nivel de producción mostrado, eran motivos que determinarían una gran aceptación de crítica y público, es autorizada para representar a España en la Bienal de Venecia de

---

<sup>285</sup> Informe de José Luis García Velasco de 10 de enero de 1950, en AGA 36/04715.

<sup>286</sup> Informe de Fray Mauricio de Begoña (sin fecha), en AGA 36/04715.

1950 junto a *Don Juan*, de José Luis Sáenz de Heredia. Sin embargo, al contrario de esta, las críticas recibidas en Italia no fueron, en general, muy favorables. En esta línea, el 7 de septiembre de 1950 el Encargado de Negocios de la Embajada de España en Roma, José Felipe de Alcover, pasó comunicación de la dureza de los críticos italianos con *La noche del sábado* a la Dirección General de Relaciones Culturales y al Ministro de Asuntos Exteriores, adjuntando extractos de muchas de ellas para su conocimiento. Así, únicamente los críticos de *Il Tempo* e *Il Messagero* emitieron críticas relativamente benignas, aunque señalando que la citada producción constituía un verdadero folletín. En la dirección opuesta se encontraba *Il Momento*, que dijo que

*La noche del sábado*, no obstante que lleva la firma de uno de los directores ibéricos más apreciados, Rafael Gil, ha resultado una farsa involuntaria por el tono serísimo y dramático con el que narra una increíble historia de folletín<sup>287</sup>.

*Il Popolo*, por su parte, sostenía que

Rafael Gil ha realizado esta película con abundancia de medios y pobreza de fantasía. Sobre la Roma y la Italia en general que la película presenta, preferimos echar un velo de silencio para no anular lo que ayer dijimos sobre la naciente cinematografía española y sobre sus posibilidades futuras<sup>288</sup>.

Mientras que *Campo Lungo* dijo que

la película es tan ridícula, lastimosa y absurda que resulta indescriptible. Novelita de folletín, melodrama paradójico y colmo de cómico involuntario que ha causado tal hilaridad y se ha resuelto en una farsa que no tiene precedentes en una Muestra de Arte como la de Venecia<sup>289</sup>.

Críticas durísimas para una película que, en verdad, no merecía tanto. Aunque no obtuvo premio alguno, tuvo una cálida acogida entre el público que la vio en su estreno, al que asistieron Rafael Gil, Cesáreo González y Rafael Durán, pero se ausentó María Félix, que tenía reservada una habitación en el Hotel Excelsior de Venecia. Un decepcionante plante que La Doña hizo a una ciudad que esperaba ansiosa su llegada y que, incluso, proyectaba a la sazón dos de sus películas con el director Emilio Fernández, *Enamorada* (1946) y *Maclovio* (1948).

---

<sup>287</sup> Recorte de *Il Messagero* (sin fecha ni firma), en AGA 36/04715.

<sup>288</sup> Recorte de *Il Popolo* (sin fecha ni firma), en AGA 36/04715.

<sup>289</sup> Recorte de *Campo Lungo* (sin fecha ni firma), en AGA 36/04715.



Clasificada de primera categoría, se estrena en España en el cine Gran Vía de Madrid el 29 de diciembre de 1950. Los críticos españoles fueron más condescendientes que sus colegas italianos y, así, en *Primer Plano*, Gómez Tello recalcó que

Rafael Gil, como director, ha conseguido una obra madura, bien trabada, y en la que el relato es fluido, sin menoscabo de su profundidad. Ha dejado que la imagen hable y ha subrayado como se debía el tono dramático de las escenas cumbres; la fiesta en el reservado y la muerte del príncipe, además de esos toque de *feerie* popular, que pocas veces faltan en las películas de Rafael Gil y que aquí están representados por la función de circo y la alegría de las calles<sup>290</sup>.

En cuanto a las Delegaciones Provinciales, en Oviedo pasó sin pena ni gloria<sup>291</sup>. En Castellón, el Delegado Provincial estimó que la obra original en su adaptación al cine ha perdido su espiritualidad, convirtiéndose casi en un folletín<sup>292</sup>. Por su parte, el Delegado onubense la calificó de buena película nacional, en la que la técnica logra aciertos indudables, así como la interpretación, que alcanza momentos dramáticos de gran emoción<sup>293</sup>.

La historia que narra la película, el ascenso y caída de una Imperia cuya desgraciada vida ha sido forjada a golpe de cincel, se encuentra dominada, apabullada, por un vestuario suntuoso, bailes de salón fastuosos, una escenografía barroca resultado de un trabajo exquisito, impecable, de Enrique Alarcón, que le hizo acreedor del premio a los mejores decorados otorgado por el Círculo de Escritores Cinematográficos. El problema de la película estriba en la supeditación del contenido a la forma, de tal manera que un envoltorio lujoso viste una narración débil. Es una de las adaptaciones de Gil donde su procedencia teatral se hace más diáfana, de forma que pocas veces se hace más apropiada la calificación de *teatro filmado*.

#### IV. 3. 7. *El fin de una época: Teatro Apolo (1950)*

Después de abandonar definitivamente un proyecto que llevaba gestando durante años, *A mitad del camino*<sup>294</sup>, de cuyo argumento era el autor –y que tenía como protagonista a un hombre nacido el 1 de enero de 1900 que lucha denodadamente por

---

<sup>290</sup> *Primer Plano*, nº 534, 7 de enero de 1951.

<sup>291</sup> Informe del Delegado Provincial de Oviedo de 6 de mayo de 1952, en AGA 36/04715.

<sup>292</sup> Informe del Delegado Provincial de Castellón de 21 de septiembre de 1951, en AGA 36/04715.

<sup>293</sup> Informe del Delegado Provincial de Huelva de 27 de abril de 1951, en AGA 36/04715.

<sup>294</sup> Ya lo anunciaba Gil en 1945 en una entrevista publicada en *La gaceta regional* (Faltan día y mes. Archivo privado Rafael Gil).

levantar y mantener un hogar con su trabajo—, Rafael Gil se embarca en otra producción de claras connotaciones sentimentales: *Teatro Apolo*. Con ella, Gil pretende realizar un sentido homenaje a un teatro mítico y al denominado género chico, del que fue acérrimo y apasionado defensor. El Teatro Apolo, nacido con la Primera República y clausurado en junio de 1929, era considerado la Catedral del Género Chico y en su escenario estrenaron autores como Federico Chueca (*Cádiz*, *Los descamisados*, *Las zapatillas*), Ruperto Chapí (*Las doce y media y sereno*, *La zarina*, *La revoltosa*, *Pepe Gallardo*), Pedro Miguel Marqués (*El monaguillo*), Manuel Fernández Caballero (*Los aparecidos*, *El cabo primero*), Tomás Bretón (*La verbena de la paloma*, *Domingo de Ramos*)... Aparte de Carlos Arniches, los hermanos Álvarez Quintero...

Su historia, su carisma, su tradición, fueron elementos que sirvieron de base a Rafael Gil para plantear un argumento original que desarrolló en colaboración con Carlos Fernández Cuenca y Antonio Abad Ojuel<sup>295</sup>, dando un considerable peso específico a los temas que cantarían María de los Ángeles Morales y la estrella mexicana Jorge Negrete.

El 25 de mayo de 1950, el guion fue presentado a censura. En él no vieron elementos rechazables, aun perfilándose temas espinosos como el adulterio, poniendo más el acento en la acertada reproducción del ambiente de la época y las siempre agradables voces de los intérpretes principales. En esta línea se encuentran los informes particulares de los censores. Francisco Alcocer, por ejemplo, dejó constancia en su informe que

este guión, sin duda, ha sido escrito para el lucimiento personal de una pareja de cantantes, de aquí que la interpretación de estos dos personajes será el factor más importante del cual dependerá el éxito de la película, ya que el género teatral a representar ha sido sancionado muy favorablemente por el público y la crítica española.

Como toda obra biográfica, tiene sus baches, en cuanto al ritmo cinematográfico, notándose en este guión la falta de situaciones de humor que contrastase con las notas más o menos dramáticas que tiene.

Quizá una extraordinaria realización técnica, no apuntada en el guión puede dar un mayor interés al tema, ya que de por sí no tiene más que la parte musical, evocadora principalmente para el público madrileño. Muy bien lograda la ambientación<sup>296</sup>.

---

<sup>295</sup> El guion de *Teatro Apolo* fue premiado en 1946 por el SNE y realizado por Gil cuatro años después.

<sup>296</sup> Informe de Francisco Alcocer de 27 de mayo de 1950, en AGA 36/03391.

Fermín del Amo, por su parte, subrayó que

el guión tiene indudable interés, muy anterior a nosotros la época que se relata no sabemos lo que hay de ficción y de verdad en el relato y si los nombres supuestos ocultan otros de personajes reales, pero de todas formas encontramos grato el recuerdo de los estrenos de obras que aún hoy en día figuran como las más representativas de nuestro teatro lírico. El ambiente quizá sea el principal actor y si éste se consigue y de paso se intercalan unas secuencias musicales bien presentadas puede resultar un film agradable sin grandes complicaciones temáticas<sup>297</sup>.

Del Amo, por el contrario, estaba en contra del autor del guion por creer que «ciertos personajes de la España de entonces se comportaban con gran frivolidad ante los desastres de la pérdida de las últimas colonias»<sup>298</sup>.

Una vez aprobado el libreto con las recomendaciones señaladas, el 31 de mayo se concede el permiso para empezar a rodar una producción que contaría con un presupuesto de 5.875.000 pesetas (su coste definitivo fueron 5.586.000 pesetas)<sup>299</sup> y cuya primera vuelta de manivela fue el 20 de junio, concluyéndose el 28 de septiembre.

El 12 de julio fue autorizado por la Subcomisión Reguladora de la Cinematografía, que concedía al guion «calidad cinematográfica e interés argumental»<sup>300</sup>. El 28 de octubre la Junta Superior de Orientación Cinematográfica la clasificó en primera categoría y la autorizó para menores. Disconforme con esta decisión, Cesáreo González elevó escrito de reclamación a la Junta con ánimo de que le fuera concedido el Interés Nacional, para lo que argumentaba, entre otras razones, la inclusión de dos estrellas musicales de la talla de Jorge Negrete y María de los Ángeles Morales y el «culto y veneración a la música española»<sup>301</sup> a cuyo énfasis se dirigen la mayoría de las escenas. La Junta no consideró pertinentes estos argumentos y le denegó el Interés Nacional el 21 de diciembre.

Recibió, en cambio, por la Oficina Nacional Permanente de Vigilancia de Espectáculos una clasificación moral de 3. Mayores por la censura eclesiástica. Los motivos de esa clasificación eran algunas inconveniencias del diálogo en su aspecto

---

<sup>297</sup> Informe de Fermín del Amo de 29 de mayo de 1950, en AGA 36/03391.

<sup>298</sup> *Ibidem*.

<sup>299</sup> Rafael Gil ganó por su dirección 250.000 pesetas, muy lejos de los emolumentos de la gran estrella de la película, Jorge Negrete (675.000 pesetas).

<sup>300</sup> AGA 36/03391.

<sup>301</sup> Escrito de reclamación de Cesáreo González a la Junta Superior de Orientación Cinematográfica de 6 de noviembre de 1950, en AGA 36/03391.

moral: «Se apunta un adulterio, pero la fidelidad y el cariño de una esposa apartan al marido del mal camino»<sup>302</sup>.

Al estreno en el cine Gran Vía de Madrid el 30 de octubre de 1950 asistieron personajes como Raimundo Fernández Cuesta, ministro de Justicia, María Félix (esposa de Jorge Negrete), Libertad Lamarque, Wenceslao Fernández Flórez, Rossano Brazzi, Adolfo Torrado, Francisco Cossío, David Jato, jefe nacional del Sindicato Nacional del Espectáculo, o Vicente Casanova.

Tuvo un cierto éxito entre la crítica, como demuestran opiniones como las de *La Vanguardia Española*, que escribió: «Rafael Gil llega al alma de los públicos recreando un mundo con la dulce nostalgia de inolvidables recuerdos, y con ellos crea también unos personajes sugestivos interpretados por Jorge Negrete y María de los Ángeles Morales»<sup>303</sup>. Por su parte, Gómez Tello, en *Primer Plano*, señaló que

uno se permitiría recomendar a Rafael Gil –director concienzudo como pocos que todavía puede decir muchas cosas nuevas y originales– que no pase tan deprisa sobre los temas que descubre (...). Queda este *Teatro Apolo* como la máxima contribución actual –de rara virtud artística, de prestancia innegable– al género musical. Pero, ¿cuándo nos va a dar madurado cada uno de sus descubrimientos? Sigue teniendo –y Dios se lo conserve mucho tiempo– un agudo ojo para hacer relumbrar ante nosotros un vasto temario. Lo que desearíamos es verle consagrado al estudio deliberado y profundo de un tema. Nos tememos que él teme –a su vez– el encasillamiento. Pero tan peligroso como eso es el monopolio, el descubrimiento de filones que otros han de explotar después<sup>304</sup>.

Estimado igualmente por el Sindicato Nacional del Espectáculo, *Teatro Apolo* conseguiría el sexto premio en 1950.

---

<sup>302</sup> *Ecclesia*, nº 487, 1 de noviembre de 1950. La Oficina Nacional Permanente de Vigilancia de Espectáculos, creada por la Comisión Episcopal de Ortodoxia y Moralidad, acababa de redactar el 4 de marzo de 1950 un Código de Censura, que establecía la siguiente clasificación:

1. Todos, incluso niños.
2. Jóvenes.
3. Mayores.  
3R. Mayores, con reparos.
4. Gravemente peligrosa.

<sup>303</sup> *La Vanguardia Española*, 16 de enero de 1951.

<sup>304</sup> *Primer Plano*, nº 525, 5 de noviembre de 1950.

#### IV. 3. 7.1. Nostalgia del pasado a través de un teatro mítico.

Los personajes de Miguel Velasco y Celia Morales se erigen en el hilo conductor de una trama cuyo telón de fondo es el Teatro Apolo. Pero la historia, ambientada en el primer cuarto del siglo XX, no solo se centra en realizar un recorrido por el Teatro y cómo su escena se fue adaptando a los distintos géneros musicales que iban apareciendo (la zarzuela, el género chico, el cuplé...), sino que también supone un velado homenaje al Madrid castizo, el del Café de las Cuatro Naciones, el Café de Fornos, el Teatro Felipe, La Fornarina...

Miguel Velasco (Jorge Negrete) va a partir en tres días desde Cádiz hacia su México natal en el barco Príncipe de Asturias, después de liquidar todas las propiedades que su padre tenía en España, para lo que está ultimando todos los detalles en Madrid. Después de un encuentro accidental con una mujer, se dirige al Teatro Apolo con unos viejos amigos de su padre. En el entreacto de la obra conoce a Don Antonio (Juan Espantaleón), el director del Teatro, y vuelve a topar bruscamente con la mujer en su vestuario, que resultará ser Celia Morales (María de los Ángeles Morales), una corista que sueña con ser primera tiple y con la que coincide nuevamente en el posterior baile con amigos en el café de Fornos. Aprovechando que le quedan un par de días en la capital y con la intención de intimar con Celia, por la que se siente atraído, el joven mexicano se hospeda en la pensión de cómicos que regenta una vieja cantante, Doña Flora (Julia Lajos), pintoresco retablo en el que se mueve una curiosa fauna de artistas teatrales. Un cartel anuncia *Los sobrinos del capitán Grant*, con libreto de Miguel Ramos Carrión y música de Manuel Fernández Caballero, donde Celia actúa como corista. Transcurridos los dos días que tenía Miguel, decide quedarse en España, enamorado de la aspirante a tiple, aun contrariando los deseos de su padre y de su novia en México.

Ante el problema de afonía de uno de los actores, una hora antes del inicio de la función, y tras pruebas infructuosas, Don Antonio contrata *in extremis* a Miguel, que conoce la letra del tema de Jaime y el coro de los bandidos del acto 4º de *Los sobrinos del capitán Grant*. Extasiado por el éxito, el director le ofrece un contrato a Miguel, aprovechando igualmente para ayudar a Celia a dar el decisivo paso para ser primera cantante en la obra *Marina*, de Emilio Arrieta. En estas, el padre vuelve de México con ánimo de convencer a su hijo para que regrese a su patria y abandone su intención de casarse con una cómica, «con una cualquiera».

En el Teatro Apolo, el padre aborda a Celia intentando convencerla para que deje a su hijo. Esta desiste no solo de su relación con Miguel, sino de su aspiración como cantante en el Apolo, abandonando la representación de *Marina*, y partiendo para un largo viaje, huyendo de una realidad que se imponía a sus sueños. Miguel vuelve a hablar con Don Antonio, aceptando la propuesta que le hizo en su día de aceptar un contrato, pero el Teatro Apolo sufre una grave crisis económica: la zarzuela no vende como antes. Compungido, Miguel abandona la pensión y va deambulando por todo Madrid en busca de un sitio donde descansar. En la churrería de San Ginés (situada en el pasadizo de San Ginés, que también sale en el filme), el azar le hace reencontrarse con Celia, quien también se ha visto abocada a malvivir por las calles madrileñas, y vuelven a prometerse amor eterno a pesar de todas las adversidades.

Comienzan de nuevo como dúo cómico musical y su vida va paulatinamente mejorando: se casan, tienen su primer hijo... En esta situación, el director del Teatro Felipe (José Prada) les contrata como primeras figuras para intervenir en la zarzuela *La gran vía*, de Federico Chueca y Joaquín Valverde (mientras Miguel canta *Caballero de Gracia me llaman*, Celia Morales interpreta *El chotis del Eliseo*). El éxito es tan grande que pasará posteriormente a representarse en el Teatro Apolo con Miguel y Celia regresando a su antiguo hogar, y que ayudará a Don Antonio a salvar el teatro.

Han pasado los años. Miguel y Celia tienen tres hijos y siguen triunfando en el Apolo. Van a estrenar *La verbena de la Paloma*, de Tomás Bretón. Don Antonio teme la presencia de reventadores y sospecha que la empresa de la Zarzuela ha encargado a aquel que llaman el Padre Benito<sup>305</sup> a que reviente el estreno. Tiempo después estrenan *El puñado de rosas*, de Ruperto Chapí y libreto de Carlos Arniches y Ramón Asensio Mas. *No te asustes tú, arma mía* la interpretan con la pasión de unos recién enamorados.

El tiempo sigue transcurriendo para todos y para el Teatro Apolo. 1916: El cuplé empieza a triunfar y la propia Celia ve cómo su amado género chico empieza a declinar. El Maestro Luna ofrece a Don Antonio la opereta *El asombro de Damasco*. Pero Celia ha decidido retirarse con la interpretación de la zarzuela *El guitarrico*, de Agustín Pérez Soriano, y *El niño judío*, también de Pablo Luna, estrenada en 1918. En los prolegómenos de esta representación la saluda Miguel de Viñas (Félix Fernández), un

---

<sup>305</sup> Benito Calzado Aguirre, llamado Padre Benito en alusión a un personaje de la zarzuela *El tambor de granaderos*. Célebre por ser jefe y organizador de la claqué a finales del siglo XIX, asociación de individuos contratados por los teatros para *procurar* los aplausos de las obras estrenadas y coadyuvar de esta forma a su éxito.

antiguo artista inquilino de la pensión de Doña Flora, que se ha hecho director de cine. Entra, pues, un elemento nuevo, el cine, que, entre otros factores, servirá de Espada de Damocles para el Teatro Apolo. Celia sale en pantalla interpretando a Concha y cantando la Escena VIII del Acto Segundo de *El niño judío*. Entre bambalinas, la observa quien la va a sustituir a partir de ese momento, Elena Ramos (María Asquerino), quien opina que el estilo de cantar de Celia está anticuado: «Ahora hace falta más gracia, más picardía». A lo que replica un molesto Don Antonio: «Sí, para justificar la falta de voz».

Celia se ha retirado y Miguel sigue como director de escena y estrella de *Molinos de viento*, con la nueva primera estrella Elena. Los nervios y el estrés van haciendo mella en Miguel, que no soporta las impuntualidades de su nueva *partenaire* y que lo acaba pagando con su mujer. Pero su amor por Celia sigue tan fresco como el primer día, como demuestra cuando espera su llegada al palco para principiar la zarzuela. Miguel interpreta al Príncipe Alberto y canta *¿Y qué canto?*

Las maledicencias van propagando la historia extramatrimonial que ha surgido entre Miguel y la nueva primera actriz antes de que empiece la gira de los artistas del Apolo por Barcelona. Resignada, Celia consiente el adulterio de su marido. Cuando esta toma un viejo álbum de fotos que incluye todos sus éxitos en el género chico, desde *El monaguillo*, de Emilio Sánchez Pastor, *Gigantes y cabezudos*, de Miguel de Echegaray, pasando por *El puñao de rosas* o *La verbena de la paloma*, Miguel la mira y cae en la cuenta de todo lo que ha vivido con su esposa y del auténtico amor que aún le sigue profesando. Arrepentido, manda a la criada comunicar a Elena que ha salido para la estación y toma la decisión de permanecer en su hogar junto a Celia. El álbum de fotos es el retablo sobre el que se proyecta un interesante *flashforward* en el que nuevas fotografías van poblando la dilatada vida del teatro y, por ende, de la vida de ambos amantes, aunque Celia haya quedado reducida al papel de amante y fiel esposa: el triunfo de Miguel, el estreno de Doña Francisquita en 1923, el entierro del director Antonio Subirana, el estreno de la célebre zarzuela del maestro Guerrero *El huésped del sevillano* en 1926 hasta llegar al estreno de *El sobre verde* en el Teatro Apolo en 1927, una revista que, curiosamente, coincidirá con la muerte de Celia, la gran defensora del género chico.

El último día del Teatro Apolo ha llegado. Después de muchos años de lento declive, el 30 de junio de 1929 cierra sus puertas tras 56 años de existencia, con un Miguel observando tras el escenario el postrero aplauso de un público entregado. Tras la

función que incluye *La señá Rita y su hombre*, *La Revoltosa* y *La verbena de la Paloma*, sentado solo en una de las butacas, diversos *flashbacks* se intercalan en sus recuerdos, asociados a Celia. Compungido, abandona el teatro, mientras en la puerta de acceso, unos individuos rompen el último programa, en un signo inequívoco del final de la historia de un teatro mítico de la escena madrileña (FIGS. 65, 66 y 67).



FIG. 65



FIG. 66



FIG. 67

En un desenlace cargado de bello simbolismo, Miguel va perdiéndose poco a poco en lontananza mientras el viento empuja tras de sí una de las partes del cartel, la que anuncia el Teatro Apolo, como metáfora de aquello que ha marcado de manera indeleble su vida (FIGS. 68 y 69).



FIG. 68



FIG. 69





## V. EL CINE DE COMPROMISO: LA RELACIÓN DE RAFAEL GIL CON VICENTE ESCRIVÁ Y ASPA FILMS (1951-1957)

### V. 1. Trabajando para Rafael Durán: *El gran galeoto* (1951)

La obra de José Echegaray no ha conocido una fecunda traslación al medio cinematográfico, ni en los inicios de este nuevo arte (hay que recordar que el escritor y científico madrileño había muerto 21 años después de su invención), ni siquiera, en lo que concierne al cine español, durante la dictadura franquista, cuya egregia figura, de talante conservador y primer Premio Nobel que recibía un español, era tan respetada. Echegaray había definido el cine como «maravilloso juguete que perpetúa el movimiento» (García Escudero, 1962: 119), pero bien fuera porque la teatralidad de su obra fuera más intensa que la de otros autores o porque nunca había concitado el interés de cineastas, la mayor parte de ella quedó en su original reducto de las tablas. Solo *El gran galeoto*, estrenada en 1881, obtuvo cierta fortuna a lo largo del tiempo, tanto en sucesivos reestrenos teatrales como en las distintas versiones fílmicas que se realizaron, desde la del director italiano Robert Vignola hasta la del cubano Ramón Peón, pasando por la más conocida de Rex Ingram, *Lovers* (1927). Por encima de la versión filmada por Peón, estrenada en México dos años atrás y de la que Gil no tenía conocimiento, fue la reacción a la película de Ingram la que resultaría determinante para que Gil abordara su particular visión, al estimarla como «muy estilizada, muy aséptica» (Gregori, 2009: 84). Pero a una razón tan poética como la total entrega de Gil a la afamada obra de Echegaray, se unen otras más mundanas. En primer lugar, la obra seguía disfrutando con éxito de frecuentes reposiciones teatrales que consolidaban su vigencia entre el público español de la época, y muy especialmente el madrileño. Desde 1941 y su reestreno en el Teatro Español fueron muchas las reposiciones del drama. Durante 1942, la compañía de Rafael Rivelles, con la presencia de otro grande de la escena como Enrique Borrás, la estuvo representando en el Teatro Fontalba de Madrid, donde continuaba en cartel con éxito en 1945; el Teatro Infanta Isabel era el espacio destinado a la interpretación de la obra en 1945 con Borrás y el galán Rafael Calvo; y en octubre de 1950 formaba parte del programa de la compañía de Alejandro Ulloa en el Teatro Calderón de Madrid, con el prestigioso actor Ricardo Calvo, que ya había formado parte de la misma obra como cabeza de cartel en el homenaje que se le rindió a Echegaray

con motivo de su Premio Nobel de Literatura en 1904. No resulta extraño, de esta forma, el interés suscitado en el cineasta madrileño para adaptar la obra al cine.

En ese tiempo, el actor Rafael Durán, junto a Joaquín Romero Marchent, había fundado la empresa productora Intercontinental Films. En 1951 habían producido una película cuyo prestigio se ha ido incrementado a lo largo de los años, *Cielo negro*, de Manuel Mur Oti, influenciada por los cantos de sirena del neorrealismo italiano. Aunque pueda sorprender el giro experimentado con *El gran galeoto*, no se puede obviar que este era el tipo de producciones mayoritarias de esos años, de capa y espada de cierto regusto añejo, pero de impecable factura técnica y artística.

La elección de Rafael Gil como director no es baladí. Algunos de sus mejores filmes estaban ambientados en el siglo XIX, como sus adaptaciones de las obras de Alarcón, *El clavo* y *La pródiga*, ambas con su amigo Durán, con lo que no debe extrañar que fuera escogido para encabezar un proyecto que sirve de corolario a su primera etapa, antes de su inmediata colaboración con el guionista y productor Vicente Escrivá durante los siguientes siete años.

En la obra de Echegaray el director vislumbró posibilidades fílmicas, aunque, si bien fue capaz de desprenderse de la teatralidad en la puesta en escena, sobre todo en los exteriores, no haría otro tanto con los diálogos, de los que se hicieron cargo el propio sobrino nieto del ínclito literato, Alfredo –que ya tenía cierta trayectoria como guionista en el cine español con títulos como *Deliciosamente tontos* (1943) y *Ella, él y sus millones* (1944), ambos de Juan de Orduña, o *Un hombre de negocios* (1945), de Luis Lucia–, y el periodista y Magistrado de la Audiencia Territorial de Madrid José Antonio Pérez Torreblanca. Sin embargo, la coincidencia de su rodaje con producciones coetáneas como *Día tras día*, de Antonio del Amo, *Surcos*, de José Antonio Nieves Conde, la mencionada *Cielo negro* o la ópera prima de Luis García Berlanga y Juan Antonio Bardem, *Esa pareja feliz* –que se estrenaría, por problemas de censura, en 1953–, todas ellas de marcado carácter social y herederas de la tendencia neorrealista que llevaba varios años hegemónicos en la cinematografía italiana, lastraron adaptaciones teatrales como la de Gil. Incluso el teatro que a la sazón se representaba en nuestros escenarios difería en contenido y forma con el representado en la antesala del siglo XX y que se concretaría en la esencial obra de Antonio Buero Vallejo, *Historia de una escalera* (1949). Todos estos obstáculos lastraron en origen la película de Rafael Gil, pero ello no es óbice para observar y remarcar sus muchos aciertos: unas buenas interpretaciones, sobre todo de José María Lado y de un joven Fernando Sancho, como

Nebreda, unidas a las correctas del dúo protagonista, Rafael Durán y Ana Mariscal, y a un siempre magnífico Juan Espantaleón. Pero era en el apartado técnico donde estaba el máximo aliciente de esta producción: la fotografía, dirigida por dos grandes maestros, Michel Kelber para los interiores y Enrique Guerner, para los exteriores; unos decorados ricos y suntuosos, en línea con la posición social de sus protagonistas, excelentemente diseñados por Alarcón; una música de Manuel Parada, que alterna momentos dramáticos con subrayados burlescos, como los de la secuencia de la caza de la perdiz; y magníficos momentos del montaje de José Antonio Rojo, como la secuencia en que, tras extenderse la maledicencia, *El gran galeoto* –nombre que Ernesto da a un poema sinfónico inspirado por los amores de Polo y Francesca de *La Divina Comedia*, de Dante–, por la relación *inmoral* entre Teresa y Ernesto, se crea un chotis que, de inmediato, es cantado por todo el pueblo, alternándose distintos planos en los que se observan las diversas formas de manifestación de la música.

Si Echegaray había jugado en su obra con la ambigüedad del amor que subyace entre Ernesto y Teodora (en el filme Teresa *la Bisbal*), la esposa de Don Julio, de su protector y antiguo amigo de su padre, el guion de Gil, Echegaray y Torreblanca pretende ser más diáfano en la presentación de la adoración, callada pero evidente, que Ernesto siente hacia Teresa desde los tiempos en que era actriz de teatro y que devendrá imposible cuando, después de que el azar los reúna de nuevo, descubra la identidad de su marido. Potencia, asimismo, al contrario que el referente literario, el ambiente de maledicencias y malsanas insinuaciones que se va extendiendo en todos los mentideros madrileños, desde el foro parlamentario hasta el foro callejero. Los guionistas acometen una adaptación integral, pero en aras de diluir la rémora teatral, se disponen, en palabras de Sánchez Noriega, a «airear la obra» (2000: 73), con profusión de escenarios, salida de las cámaras al exterior, con la incorporación de la secuencia de la caza, sustitución de la declamación en verso por la prosa, concesión de una mayor relevancia a personajes secundarios como el Vizconde de Nebreda e incorporación de otros siquiera sugeridos en la obra teatral, como el padre de Ernesto... No obstante, el guion resultante de esta labor de aireación no fue suficientemente valorado por los vocales de la Junta de Censura en la obligada presentación del mismo el 14 de octubre de 1950, como se infiere de algunos de los informes particulares. Así, José Luis García Velasco encontraba escaso su valor cinematográfico, aunque calificaba de correctos los diálogos. En su informe exponía la inoportunidad de llevar al cine *El gran galeoto* si lo que se

pretendía era revitalizar la memoria del autor decimonónico ante la nueva generación teatral, de ahí que auguraba «una película vulgar con ribetes teatrales»<sup>306</sup>.

Si *El gran galeoto* tiene sus indiscutibles valores no van éstos en función del tema en sí, que es lo único aprovechable en la adaptación cinematográfica. La obra original tiene otros valores que se pierden por completo en el guión y por todo ello francamente creemos que no merecía la pena tal empresa<sup>307</sup>.

Tesis a la que se abonaba igualmente Fray Mauricio de Begoña al sostener en su informe que «sobre este guión ha de recaer el mismo juicio que sobre la obra teatral, la cual hoy es un relato de tiempos pasados, de puro romanticismo que nuestra época no siente, aunque sea siempre valedera la tesis de los daños que causa la maledicencia»<sup>308</sup>. Fermín del Amo, por su parte, no era aún consciente del nuevo rumbo que se pretendía realizar en el cine español, limitando las producciones de época, al señalar que

salvo el comentario de que nuestro cine puede tener especial predilección por los dramas de tipo social y ubicados en el pasado siglo XIX, encontramos aceptable el presente guión que si no viene a traer inquietudes nuevas al celuloide hispano, en cambio está desarrollado con acierto, si bien con notoria brevedad ya que aparte de su escasa longitud, dedica una buena parte a la creación de un ambiente de murmuración que la ocupa un cierto número de planos que podrán reducirse para hacer más ágil el guión<sup>309</sup>.

El 7 de febrero de 1951 fue aprobado el libreto para esta producción de 5.996.426,97 pesetas (ligeramente superior al presupuesto inicial de 5.300.000), aunque el rodaje ya estaba en marcha desde el 27 de diciembre de 1950, con interiores filmados en los Estudios Ballesteros y exteriores en Villa del Campo y Bilbao, dándose por finalizado el 22 de abril de 1951.

Clasificada en primera categoría por la Junta Superior de Orientación Cinematográfica el 23 de julio, la película fue autorizada únicamente para mayores de catorce años. Aun obteniendo una calificación tan alta, resulta paradójica la reacción inmisericorde mostrada por los censores, cuyos informes no tienen desperdicio<sup>310</sup>. Guillermo de Reyna la define como un «melodrama trasnochado y artificioso, que pese a cierta riqueza de medios materiales, acusa los defectos graves de un tema, que a su

---

<sup>306</sup> Informe de José Luis García Velasco de 5 de noviembre de 1950, en AGA 36/04721.

<sup>307</sup> *Ibidem*.

<sup>308</sup> Informe de Fray Mauricio de Begoña de 8 de noviembre de 1950, en AGA 36/04721.

<sup>309</sup> Informe de Fermín del Amo de 8 de noviembre de 1950, en AGA 36/04721.

falta de interés actual, suma una realización defectuosa, llena de escenas forzadas y exageradísimas, que privan de emoción a la película, que en ocasiones deriva hacia lo grotesco». Javier Elorza habla de «argumento fuera de la época actual». Soriano, por su parte, es más duro al señalar desacertada la realización de Gil, concluyendo que «este trasnochado argumento, es mi opinión, que nunca debió ser empleado para una película». Para finalizar, Pedro Murlane, quizás consciente de las tímidas propuestas cinematográficas que se acercaban a la realidad del momento, recalcó que «en el paso al cine el elemento anacrónico malogra el esfuerzo de los autores».

Tras su estreno en el cine Callao de Madrid el 15 de octubre de 1951, las críticas fueron moderadamente favorables: en *Primer Plano*, Gómez Tello, ante el temor manifiesto de que fuera una película excesivamente teatral, señaló que Rafael Gil «ha evadido el peligro de los gritos con una severa disciplina de los actores»<sup>311</sup>. El cronista, aunque alaba el traslado a la gran pantalla de la obra con una gran calidad artística y elementos como la fotografía, las interpretaciones de Durán y Mariscal y la secuencia del duelo, acaba achacando a Echegaray los fallos que puedan existir, como la artificiosidad de la escena del circo<sup>312</sup>. En *ABC*, Gil Gómez Bajuelo escribió que

toda la fuerza dramática de la obra se ha canalizado con dinamismo de cine en esta película, para lo que se ha precisado hábilmente eludir la rigurosidad argumental en beneficio de la técnica cinemista (sic). Ha constituido, por consiguiente, un acierto de acusado relieve, en el que preside la originalidad. Se ha conseguido, por tanto, un filme de gran interés, sin la duda y sin esa lentitud que parecía adscrita a las adaptaciones teatrales<sup>313</sup>.

En *Ecclesia* se argumentaba que «el tema es fuerte y escabroso, pero está tratado con corrección de formas. Es, por tanto, un espectáculo para personas mayores»<sup>314</sup>.

#### V. 1.1. ¿Teatro filmado o filme teatral?

Gil plantea un discurso lineal en el tratamiento cinematográfico de *El gran galeoto*, relegando la opción del *flashback*, para contar las vicisitudes que han llevado a

---

<sup>310</sup> Todos los extractos de informes de este párrafo, firmados el 23 de julio de 1951, en AGA 36/03407.

<sup>311</sup> *Primer Plano*, nº 575, 21 de octubre de 1951.

<sup>312</sup> Entendemos que Gómez Tello no había leído *El gran galeoto*, porque dicho episodio no se contiene en la obra de José Echegaray –a no ser que en su crítica se refiriera, caso improbable, a Alfredo Echegaray, arrogándole, de esta forma, toda la responsabilidad–. Elude, de esta forma, la responsabilidad del director, como si éste no hubiera podido prescindir, de haberlo deseado, de dicha escena.

<sup>313</sup> *ABC*, 25 de noviembre de 1951. Edición de Andalucía.

<sup>314</sup> *Ecclesia* nº 536, 20 de octubre de 1951.

Ernesto, Teresa y don Julio a vivir bajo el mismo techo y ser objeto de infundios, punto de arranque de la novela de Echegaray. Ernesto Acedo (Rafael Durán) va al teatro todas las noches a ver la actuación de Teresa la Bisbal (Ana Mariscal). La actriz, desde la platea, es consciente de que solo tiene ojos para ella y que cuando no se halla en escena, se dedica a leer el periódico. En un tiempo en el que ser actor o actriz no estaba bien visto (despectivamente, llamados *cómicos* o, como el padre de Ernesto los tachaba, *titiriteros*), muchos hallarán en el escenario, paradójicamente, una vía de escape a sus anodinas vidas. En este decorado tiene lugar una escena clave para el desarrollo posterior del filme y que deja claro el posicionamiento de Gil ante la relación amorosa entre Ernesto y Teresa, a la que priva de la ambigüedad con que la había envuelto el dramaturgo. Como el joven, también asiste a las representaciones de Teresa Don Julio Villamil (José María Lado), hombre de Estado, banquero y honrado a carta cabal, que, aunque le dobla la edad, siente igualmente un intenso amor hacia la actriz. En una secuencia en su camerino, Don Julio habla a Teresa mientras esta lee una carta enviada por Ernesto en la que le anuncia no solo su amor, sino su adiós para siempre. La voz en *off* de Ernesto irá mezclándose con la voz diegética de Don Julio, que progresivamente se va difuminando hasta dejar de escucharse, quedando patente quién está en el pensamiento y el corazón de Teresa.

Ernesto es compositor e hijo de un importante empresario naviero de Bilbao, Ángel Acedo (Ramón Martori). Es el modelo de empresario ideal: trabajador, comprensivo, un símbolo de honestidad y sacrificio... Gana dinero no solo para acumular riquezas, sino, en un acto de altruismo, para repartirlo entre sus trabajadores, negando, con su proceder, la tesis de la apropiación de la plusvalía que defendieron Marx y Engels. En el último tercio del siglo XIX comienza a destaparse una época de conflictividad social, más intensa desde que tiene lugar la toma de conciencia de clase del proletariado, con la emergencia de movimientos de hondo calado como el comunismo y el anarquismo. Estamos, pues, ante una etapa problemática de nuestra historia que choca con la paz social que *oficialmente* vive la España de 1951. Qué mejor forma, pues, de destacar esta que contraponiéndola a los complicados años del parlamentarismo tras la Gloriosa de 1868. En paralelo podemos realizar una lectura de la película contraria a los intrigantes, huelguistas y conspiradores de clases bajas, en contraposición a las buenas virtudes que son seña de identidad de las clases pudientes. Una lectura que también se podía actualizar denostando la lucha de clases y la huelga y ofreciendo la necesidad del trabajo común en pos de los mismos objetivos, base del

sindicalismo vertical. Resulta esclarecedora, de esta forma, la sentencia de don Ángel a su hijo, en el instante de su muerte tras haber sido víctima de un atentado a manos de un anarquista: «Busca la compañía de los hombres leales, de los de mi clase» (esclarecedora por vincular lealtad y posición, una posición que nunca habría de tener la *titiritera* Teresa la Bisbal).

En su lecho de muerte, su padre insta a Ernesto a regresar a Madrid a ver a Julio, un viejo amigo al que ha nombrado albacea testamentario para que administre la importante masa hereditaria. Una conexión oculta, azarosa, existe entre Ernesto y Julio: ha contraído matrimonio con Teresa, que ha abandonado su vida como artista. Pero Julio desconoce los sentimientos del joven hacia Teresa. Quizá el *abandono* de su fiel admirador ha llevado a esta a casarse con el noble, pero el espectador asume el desconocimiento de sus motivaciones al haber desviado el director su atención hacia Ernesto y su vida fuera de Madrid. El *reencuentro* (o primer encuentro formal) entre ambos jóvenes lleva a que Teresa, al reconocerlo, tire involuntariamente un espejo al suelo. Un plano detalle de este la muestra reflejada en uno de los trozos rotos, mientras que en otro aparece la imagen de Ernesto (FIGS. 70 y 71): es la metáfora de una *relación* imposible, una separación definitiva por el matrimonio que confirmará Ernesto con su posterior acto de arrojar al fuego los bocetos que guardaba de la antigua cómica.



FIG. 70



FIG. 71

Gil intenta suprimir la rémora teatral con las escenas rodadas en exteriores, fotografiadas por Enrique Guerner, como la secuencia de la caza, donde por error, don Julio es herido por un disparo de una escopeta de caza y en esa situación, Teresa y Ernesto se hallan alejados del grupo e ignorantes de la situación, con lo que dan pábulo a todo tipo de fabulaciones que desembocarán en murmuraciones públicas y privadas. Ello da pie a que incluso el político Enciso (Félix Fernández) escriba una letra que se convertirá en un chotis, *De campo ¿eh?*, mordaz e hiriente, que empieza a ser conocido



por todo Madrid, desde artistas a cocheros y panaderos. El propio Julio es ignorante de este hecho hasta que su hermano Severo (Juan Espantaleón) le comunica la situación.

En la secuencia del Parlamento alcanza su paroxismo la maledicencia. Con su inclusión, se vuelve a inferir una notoria reprobación del sistema democrático. Con más intensidad incluso que en *La pródiga*, donde Guillermo de Loja era objeto de los infundios de sus correligionarios, en *El gran galeoto* se ponen de manifiesto las manipulaciones, corruptelas e insidias por encima de la búsqueda del interés social y de una representación leal de sus votantes. Las discusiones en el foro están presididas por el vocerío sin orden ni concierto, las acusaciones y las interminables ausencias de acuerdos. A ello se añade que *El gran galeoto*, la calumnia que arrastra y destruye a los hombres de bien, alcanza su punto álgido en las habladurías informales de los salones parlamentarios y en las burlas que los políticos realizan con ánimo de zaherir al noble don Julio. A estas irregularidades democráticas da más relieve Rafael Gil que el propio Echegaray en el referente literario, un Echegaray que, como miembro del Gabinete de Manuel Ruiz Zorrilla, vivió de primera mano los intensos debates en la Cámara.

Ernesto explica a Teresa en qué consiste el poema sinfónico que está escribiendo: *El gran galeoto*. Más que a la etimología del vocablo, la ocultación de un amor ilícito, galeoto hace referencia a la maledicencia pública que convierte en ilícito un cariño que no supera los límites de la simple atracción, de un amor platónico, y del que no se muestran indicios ciertos que demuestren lo contrario, más allá de las apariencias que se erigen triunfantes sobre las certezas.

El joven decide salir de la casa como única vía de escape. Pero observa cómo las murmuraciones siguen su curso: al escuchar las chanzas hacia Teresa del Vizconde de Nebreda (Fernando Sancho) y sus acólitos golpea al ruin político, que le obliga a batirse en duelo para reparar el honor dañado. Pero enterado don Julio, decide contender él en lugar de Ernesto, por su dignidad, pero es herido de muerte por el Vizconde. El duelo entre don Julio y Nebreda está filmado mediante el uso de la grúa que da como resultado un plano secuencia dotado de gran simbolismo. La cámara de Kelber va realizando un suave movimiento descendente que lleva desde las sombras de ambos contendientes batiéndose en el duelo en el piso superior (FIG. 72) hasta acercarse al encuentro que en el piso inferior tienen Ernesto y Teresa –que ha acudido a él para implorarlo que no se bata en duelo con el Vizconde– a los que se acerca hasta quedar encuadrados en plano americano (FIGS. 73, 74, 75 y 76), en una interconexión de

situaciones que subraya su responsabilidad, aun impremeditada, respecto a la defensa de su honor que efectúa don Julio.



FIG. 72



FIG. 73



FIG. 74



FIG. 75



FIG. 76

El subsiguiente duelo entre Ernesto y el Vizconde tiene un mayor desarrollo en pantalla, con una combinación en montaje de una rápida sucesión de planos y otros en los que cobra protagonismo el movimiento de la grúa, que se desplaza entre los pasillos y las escaleras de la casa en una secuencia en que la mayor parte carece de música, lo que la dota de un elevado grado de tensión, y que solo reaparecerá en el instante en que el personaje interpretado por Fernando Sancho caiga al vacío a través de una ventana, muriendo en el acto. Este episodio había merecido especial atención a los censores en el análisis del guion. Bartolomé Mostaza señaló que a nivel moral no encontraba reparos

reseñables puesto que «salvados todos los obstáculos, el duelo sale condenado por inmoral e inútil»<sup>315</sup>. Fermín del Amo, por su parte, recalcó que «el duelo se condena por las palabras de Teresa. Únicamente queda sin castigo Ernesto, quizás debiera sugerirse que sufre la acción de la justicia»<sup>316</sup>. Sobre esta secuencia, Fray Mauricio de Begoña adujo que «el duelo reprobado en principio, se escenifica como ambiente y hecho histórico de una época»<sup>317</sup>. En el resultado del duelo Gil sigue fielmente lo escrito por Echegaray, rechazando de esta manera la propuesta del censor José Luis García Velasco, que, sin más justificaciones, sugería que Ernesto no debía matar a Nebreda, sino simplemente herirle<sup>318</sup>.

Antes de exhalar su último suspiro, Don Julio advierte que su mujer está en la casa y la repudia. En un desenlace descorazonador, Severo cierra la puerta del hogar a su cuñada. Todos la creen culpable. Es expulsada aun siendo inocente, cuando la simple sombra del adulterio ha planeado sobre ella. Aunque Ernesto y Teresa acaban yéndose juntos, han sido rechazados por la sociedad. Para el final, una frase de Ernesto a Teresa en la que se pone a Dios como testigo privilegiado de a quién amó Teresa y cómo, a partir de ese momento, sus caminos se unirán como consecuencia de la maledicencia humana: «Pregúntale a Dios por la verdad de tu corazón y verás cómo mañana, cuando todos nos odien, tu corazón te dice que son ellos los que han unido nuestro destino para siempre».

*El gran galeoto* podría calificarse, ante todo, como una película de capa y espada, pero no en la acepción conocida del género de aventuras: aquí nuestros personajes tienen la capa del caballero burgués decimonónico y la espada de quien resuelve las afrentas al honor con un duelo a muerte. Una película que comienza a ser extemporánea, que cierra a destiempo la década de los cuarenta, que está trufada de títulos semejantes, y que en su año de estreno ha de competir con producciones de signo bien distinto, con un enfoque neorrealista –aunque algunos recubiertos con la correspondiente capa católica– que auguran tímidamente la presencia de un cine más cercano a la realidad, sin olvidar el que sigue siendo predominante, el *cine de gola y levita* en terminología de García Escudero (1954: 11). Atento a esta nueva vía, la productora de Rafael Durán había puesto en marcha, como mencionábamos más arriba,

---

<sup>315</sup> Informe de Bartolomé Mostaza de 16 de octubre de 1950, en AGA 36/04721.

<sup>316</sup> Informe de Fermín del Amo de 8 de noviembre de 1950, en AGA 36/04721.

<sup>317</sup> Informe de Fray Mauricio de Begoña de 8 de noviembre de 1950, en AGA 36/04721.

<sup>318</sup> Informe de José Luis García Velasco de 5 de noviembre de 1950, en AGA 36/04721.

la película de Mur Oti *Cielo negro*. El propio Gil acometería a partir de ese momento otro tipo de proyectos que se alejaban de este tipo de cine que había frecuentado con algunas de sus producciones y al que no volvería hasta 1971 y *Nada menos que todo un hombre*, en plena efervescencia de nuestros clásicos literarios. Ciertamente, aunque es un cine conservador y melodramático, no siente añoranza hacia esa etapa de nuestra historia, mal puede idealizar el pasado, como afirma Pérez Bowie (2008: 84), cuando hay una velada crítica al parlamentarismo y las denodadas luchas que en su seno acaecían, así como a la lucha de clases, elementos a los que dota de un marcado protagonismo en el curso de la narración, así como a la maledicencia e insidias, males comunes a cualquier época.

## **V.2. Cine religioso, social y político: las ideas de Gil a través de su obra**

### *V.2.1. La Señora de Fátima (1951)*

En 1951 ocurre un hecho trascendental en la trayectoria profesional de Rafael Gil: su asociación con el productor y guionista Vicente Escrivá para desarrollar proyectos conjuntos, en los que éste redactaría el guion, la mayoría de las veces sobre ideas propias, y Gil dirigiría la película, para la productora fundada por Escrivá, Aspa Films. Las inquietudes personales y artísticas de ambos eran muy similares, con lo que resulta lógica y natural una colaboración que derivaría en algunas de las mejores películas de los años cincuenta, muchas de ellas a reivindicar, y, por ende, de la carrera fílmica de Rafael Gil.

Tras el increíble éxito conseguido con *Balarrasa*, Vicente Escrivá urde un nuevo libreto de índole religiosa, con la esperanza de que funcionara de la misma forma que había funcionado la historia del militar convertido en el sacerdote interpretado por Fernando Fernán-Gómez. Una serie de factores se alineaban a favor de *La Señora de Fátima*: a la tradición inequívocamente mariana que tenía España desde tiempo inmemorial se unían la Coronación de Nuestra Señora de Fátima el 13 de mayo de 1946 y el Congreso Mariano Diocesano de Madrid entre el 22 de mayo y el 2 de junio de 1948, a donde fue llevada la imagen de la Virgen de Fátima y despedida el último día del Congreso por el General Franco. Más tarde, entre el 9 de junio y el 13 de agosto de 1951, la imagen realiza una visita a todas las parroquias de la Diócesis de Leiria-Fátima. En ese ínterin se estaba produciendo otra advocación mariana tan relevante como la de

Heroldsbach, en Alemania, entre octubre de 1948 y octubre de 1952, con algunas concomitancias con el milagro de Fátima, como que se apareciera a un grupo de niños y el milagro del disco solar, que parece dirigirse contra la Tierra y vuelve de nuevo a su posición original. También de esa época son las advocaciones, aceptadas por la Iglesia Católica, de Nuestra Señora de la Revelación, en la Abadía de las Tre Fontane, en Roma, y de Nuestra Señora de la Oración, en L'Ile Bouchard, en las cercanías de Tours, en Francia –en esta última, también son unos niños los destinatarios de la visión–. En plena efervescencia mariana, no resulta extraño el interés mostrado por Escrivá en el tema. Coincidió, al mismo tiempo, que la clausura del Año Santo iba a realizarse por el Papa Pío XII el 13 de octubre de 1951 en el Santuario de Fátima, con lo que una producción sobre el milagro de Fátima podía y debía enmarcarse en el contexto de estas celebraciones.

El 29 de marzo de 1951, el Secretario Nacional de Información de Portugal, José Manuel da Costa, mandó notificación al Director General de Cinematografía y Teatro por la que exponía que había llegado a su conocimiento que se estaba proyectando el rodaje de *La señora de Fátima* y, comoquiera que ellos estaban también en fase de preproducción de otro filme, *Milagro de Fátima*, que se iba a rodar a partir del 2 de abril y que contaba con la asesoría religiosa e histórica de la diócesis de Leiria, ello podría ser gravoso para los intereses de ambos países, por esa competencia simultánea. No obstante, el mismo Director General de Cinematografía replicó diciendo que ya otorgaron el permiso de rodaje el 15 de marzo, solicitado el 9 de marzo, y como consecuencia de ello se habían adquirido compromisos de carácter ineludible.

Además, comentaba que hacía un año Vicente Escrivá y CIFESA estuvieron en tratos con Lisboa Filme para coproducir la película *La señora de Fátima*, con base en el guion de Escrivá, pero no se llegó a ningún acuerdo porque la productora portuguesa no aceptó la propuesta.

Así, en comunicado de 31 de mayo de 1951, el Secretario da Costa mandaba suspender el rodaje comenzado en Portugal, entre otras razones,

por la necesidad de defender el prestigio nacional, en tema de tanta magnitud y trascendencia, sobre todo cuando Su Santidad el Papa Pío XII había determinado que en Portugal, en Fátima, se celebrase la clausura del Año Santo para los extranjeros, y porque en el país vecino estaba en rodaje un film sobre Fátima,

que, según se podía creer, tendría categoría y dignidad equivalentes a la grandeza del tema y sin paralelo con el que en Portugal se pretendía realizar<sup>319</sup>.

Días más tarde envió a Madrid a un delegado de su confianza para formar opinión sobre los trabajos realizados. La prensa de Lisboa y Oporto mantuvo, gracias al contacto de Aníbal Contreiras, realizador, productor y distribuidor portugués, contactos con el equipo español de *La Señora de Fátima* y salieron muy satisfechos de lo visto, con lo que la producción española acabó siendo la película oficial de Fátima y de las Conmemoraciones de Clausura del Año Santo. Rafael Gil se hizo cargo del proyecto mariano; desde el primer instante, la producción le caló hondo, según sus palabras:

Escrivá me citó una tarde para leerme algunas escenas del guión. Confieso que fui con ciertas reservas. Yo tenía que comenzar al día siguiente la dirección de otra película y no me seducía la idea de dejarme influir por otro tema. Pero en cuanto oí unas escenas pedí a Escrivá el guión para leerlo íntegramente aquella misma noche. Horas después rescindí mi compromiso para dirigir la otra película. Me había ganado la emoción de *La Señora de Fátima*. El hecho de que no fuese una película de ficciones, sino una narración de hechos reales, me entusiasmó<sup>320</sup>.

En la elección del reparto, era esencial dar con la actriz adecuada para un papel como Lucía, que lleva el peso de la historia, junto a sus primos Jacinta y Francisco, los pastorcillos que asistieron a las apariciones marianas en la Cova da Iria. Para el primero, se escogió a la italiana Inés Orsini, que ya había asumido otro papel de carácter religioso, el de Santa María Goretti en *Cielo sobre el pantano* (*Cielo sulla palude*, Augusto Genina, 1949). Sobre su actuación gravita el peso de la película, siendo capaz de conferir a las escenas de las visiones de una palpable religiosidad, de un misticismo exacerbado, de una sencillez humana. Jacinta sería la niña portuguesa María Dulce y el rol de Francisco lo desempeñaría Eugenio Domingo, aceptables ambos en sus papeles, aunque eclipsados por la actriz italiana. En el resto del elenco, caben destacar las actuaciones de Fernando Rey, menos inspirado que en otras colaboraciones con Gil, quizás por la poca importancia de su papel –un ateo que acaba recuperando su fe al observar el milagro que la Virgen ha realizado sobre su esposa paralítica, que recupera la movilidad en las piernas–, Julia Caba Alba, un excelente José María Lado, Fernando

---

<sup>319</sup> *Primer Plano*, nº 574, 14 de octubre de 1951.

Sancho, un excelso José Nieto, que en unos pocos minutos en pantalla es recordado como cualquiera de sus compañeros por la sinceridad que desprende su actuación de padre que ha visto cómo su hijo recupera la vista, y Juan Espantaleón, en la que sería su última película estrenada, haciendo de gobernador.

El permiso de rodaje se concedió por los estimables valores que reunía el guion, que, según informe de censura, merecían que la película se realizara «con el máximo decoro, al objeto de no malograr las posibilidades que ofrece el guión de referencia»<sup>321</sup>. El inicio de la filmación tuvo lugar el 7 de mayo de 1951, concluyendo el 16 de agosto con interiores en los Estudios C.E.A. y exteriores en Piedralaves y La Adrada (Ávila), Portugal y en una finca de un amigo del director en La Moraleja.

Distribuida por Cesáreo González a través de Suevia Films, *La Señora de Fátima* se estrenó en primer lugar en Lisboa el 7 de octubre de 1951. Aunque el doblaje, al contrario que en España, estaba prohibido en Portugal, con la película de Gil se hizo una excepción, porque un tema tan cercano a los portugueses como era el milagro de Cova da Iria no podía exhibirse en español. El doblaje perjudicó, empero, a la composición de Ernesto Halffter, si atendemos al informe remitido por el agregado cultural de la Embajada de España en Lisboa, por el que la música «no solamente aparece disminuida y apagada, sino que han suprimido algunos trozos, los coros, que naturalmente cantaban en español y no hubo posibilidad de doblarlos»<sup>322</sup>. A su estreno lisboeta asistieron el Cardenal Patriarca de Lisboa y todos los prelados de la metrópoli y colonias portuguesas; los ministros del Interior, Justicia y Defensa Nacional, el subsecretario de Colonias, el presidente del Tribunal Supremo, el secretario nacional del Información, el director de la Emisora Nacional, la comisión organizadora del Congreso, el Obispo de Madrid Alcalá, varios jefes de misiones extranjeras, centenares de congresistas, etc., así como Rafael Gil, María Dulce y Aníbal Contreiras. La película sería todo un éxito en Portugal, aunque la crítica lusa, según apreció el Cónsul General en Oporto en informe remitido el 23 de octubre de 1951, no fue del todo favorable en el momento de su estreno en Oporto coincidiendo con la ceremonia de Clausura del Año

---

<sup>320</sup> La película en cuestión era *El príncipe azul*, basada en una obra de Wenceslao Fernández Flórez, y que iba a dirigir para la productora Sagitario Films.

<sup>321</sup> AGA 36/04724.

<sup>322</sup> Informe del agregado cultural de la Embajada de España en Portugal de 14 de octubre de 1951, en AGA 36/04724.

Santo en Fátima: según estimó, «tal vez haya influido un poco el resquemor por no haberse podido adelantar los portugueses en la realización de esta película»<sup>323</sup>.

En España se estrenó en el cine Avenida el 22 de octubre de 1951. Al estreno asistieron nombres como María Félix, José María García Escudero, Fernando Martín-Sánchez Juliá (presidente de la Asociación Católica Nacional de Propagandistas), Manuel Casanova (jefe del Sindicato Nacional del Espectáculo), Carmen Sevilla, Lola Flores, Luis Escobar, Manolo Goyanes, Perico Chicote... Declaró el Arzobispo primado de Méjico, monseñor Luis María Martínez:

Todavía estoy vivamente conmovido y gratamente impresionado ante el espectáculo moralizador de anoche. *La Señora de Fátima* es una gran película al servicio de la verdad eterna. Muy diestramente y con el máximo acierto expresado lo divino; y en cuanto a lo humano, es de una grandeza magnífica. Creo que es una película muy bien lograda, que tendrá éxito en todas partes, como anoche lo tuvo en Madrid, porque encierra la verdad y la justicia<sup>324</sup>.

Comentaba Rafael Gil después del estreno:

No me gusta meterme entre el público que sale de presenciar la proyección. Soy algo tímido y rehúyo, en cuanto puedo, oír los comentarios que se hacen a mis películas. Pero la otra noche, Cesáreo me dijo que estuviera atento a lo que la gente decía de *La Señora de Fátima*. Y entonces escuché a un matrimonio que hablaba de algo así como de que la película era larga. Me sobresalté al instante, pero en seguida pude precisar lo que aquel matrimonio decía. Era que hacía alusión a *Lo que el viento se llevó*, y la esposa aseguraba que *La Señora de Fátima* debía haber tenido una longitud igual, por lo menos, pues ella se había quedado con las ganas de que la película durase más tiempo<sup>325</sup>.

El éxito fue espectacular en toda España: en ciudades como Bilbao, había tal aglomeración de personas ante las taquillas, que tuvieron que intervenir guardias para poner paz y despejar los alrededores del local hasta que las colas se constituyeran ordenadamente. Entre los informes remitidos por las Delegaciones Provinciales, destacan el de Huelva, que calificó *La Señora de Fátima* como «claro exponente de los avances de nuestra cinematografía, ya que tanto por su técnica como por su

---

<sup>323</sup> AGA 36/04724.

<sup>324</sup> *Primer Plano*, nº 576, 28 de octubre de 1951.

<sup>325</sup> *Primer Plano*, nº 578, 11 de noviembre de 1951.



interpretación, es un magnífico triunfo del cine nacional»<sup>326</sup>. Por su parte, el Delegado de Badajoz escribió: «La película está bien llevada, dándole el ritmo necesario, sin caer en la pesadez y con una seriedad y buen tono que habla mucho de sus realizadores»<sup>327</sup>. En el mercado internacional tuvo similar relevancia. Por primera vez, se doblaría en inglés una película española en Estados Unidos, donde no admitían el doblaje más que en las grandes producciones internacionales (también se dobló, entre otros idiomas, al francés, italiano y alemán).

La opinión de la crítica se movió, generalmente, en un sentido apologético. Así, *La voz de Castilla* señaló: «El director, Rafael Gil, ha vuelto por los fueros de sus triunfos y ha sabido plasmar, en imágenes de buen cine, el relato que escribiera Vicente Escrivá. Sobre todo ha logrado fijar los hechos en el ambiente exacto, no sólo histórico y geográfico, sino también en el moral de los personajes»<sup>328</sup>. Sin embargo, *Primer Plano* no fue tan efusivo: Gómez Tello, tras valorar la dignidad y el respeto hacia lo religioso que detenta la película, subraya algunas debilidades del guion de Escrivá, como aspectos negativos de carácter secundario:

A nosotros se nos antoja que el guión pierde los cabos argumentales por más de un sitio, como sucedió en *Balarrasa*. ¿Por qué tanto acentuar el episodio de la marcha de Manuel, si la figura de éste no es definitiva en el relato? ¿Por qué esa complacencia en pintar caracteres que luego se esfuman? Vicente Escrivá es un fuerte temperamento, creador de personajes, de figuras, y parece tan enamorado al principio de sus criaturas como despreocupado al final de ellas<sup>329</sup>.

Como consecuencia de todo ello, no es extraño que hubiera sido declarada de Interés Nacional y consiguiera, asimismo, el primer premio del Sindicato Nacional del Espectáculo de ese año, dotado con 500.000 pesetas.

Rafael Gil se acercó a un tema tan delicado como las apariciones marianas de Fátima con mucho respeto, fe y, sobre todo, sencillez, que es el concepto que consideró prevalente en la película. Esta se consideraría un ejemplo perfecto de cine piadoso, como se dio en llamar, o técnicamente, cine católico, muy en boga en ese mundo de posguerra que a la sazón se vivía. La cinematografía española, al ser parte consustancial de un Estado confesional, podía erigirse en una digna creadora de un tipo de cine que

---

<sup>326</sup> Informe del Delegado Provincial de Huelva de 25 de febrero de 1952, en AGA 36/04724.

<sup>327</sup> Informe del Delegado Provincial de Badajoz de 16 de mayo de 1952, en AGA 36/04724.

<sup>328</sup> *La Voz de Castilla*, 30 de octubre de 1951.

<sup>329</sup> *Primer Plano*, nº 576, 28 de octubre de 1951.

era capaz de llegar al corazón, al alma de los espectadores. El mismo director tenía esperanzas de poder encontrar en esa catolicidad la personalidad del cine español, considerando la heterogeneidad del público, al que se debía presentar la obra con mucho tacto y cuidado y hacerla asequible a su entendimiento.

Hay quienes señalan, incluso, el carácter anticomunista que se desprende de uno de los mensajes de la Virgen a los pastorcillos –como un anticipo de las ideas que plasmarán Gil y Escrivá posteriormente en *Murió hace quince años* y *El canto del gallo*– al decirles que «Rusia esparcirá sus errores por el mundo provocando atropellos contra la Iglesia y su Pontífice». Si los hombres vuelven sus ojos a la Virgen, «Rusia se convertirá y habrá paz». Carlos F. Heredero calificó la película como «una violenta diatriba anticomunista» (1993: 199). Nada más lejos de una interpretación unilateral del misterio por parte de Escrivá: desde la visión del dogmatismo católico, el segundo misterio que la Virgen confió a Lucía era cómo lograr que el mundo fuera nuevamente cristiano, siendo tradicionalmente interpretado como la reconversión de Rusia, que pocas fechas después de la aparición mariana tendría su histórica Revolución, una reconversión que no acaecería hasta 1990, año de la desintegración de la U.R.S.S.

Cuando se estrenó en Roma, el Papa Pío XII concedió a Rafael Gil una audiencia privada en la que le hizo saber que había hecho más por la fe que muchos sacerdotes desde sus púlpitos. De hecho, películas como *La Señora de Fátima* harían reformular la afirmación que había realizado el Obispo de Pamplona Monseñor Marcelino Olaechea en septiembre de 1939:

Son los cines tan grandes destructores de la virilidad moral de los pueblos, que no dudamos que sería un gran bien para la Humanidad el que se incendiaran todos... En tanto que llegue este fuego bienhechor, ¡feliz el pueblo a cuya entrada rece con verdad un cartel: No hay cine! (Alonso, 1977: 116).

Un año después del estreno, Hollywood, consciente del filón que este material suponía y considerando las premisas contextuales comentadas, así como el éxito de la película de Gil, se atreve a producir su particular mirada sobre este tema. Warner Bros. encarga a John Brahm dirigir *The Miracle of Our Lady of Fatima*, típica producción hollywoodiense de carácter religioso, con multitud de masas y una estrella mediana como Gilbert Roland en busca de una buena taquilla. Aun sin alcanzar el nivel de la de Gil, es una película entretenida que toma de la película española algunas secuencias, como la tortura psicológica que reciben los niños de parte de emisarios del Gobierno

portugués para que nieguen la veracidad de las apariciones. Las dos películas empiezan con una voz *over*, pero mientras que la película de Gil hace una simple reseña escrita de la situación política en Portugal en 1917, sumida en el caos, la guerra y la persecución a los religiosos, entrando posteriormente la voz del narrador que presenta al pueblo de Fátima, la película de Brahm hace mayor hincapié en la presentación de imágenes que muestran dicho caos político, desde la caída de la monarquía. La manera de exhibir a la Señora Blanca también varía: *La Señora de Fátima* la suele mostrar filmada desde un lateral trasero, de arriba hacia abajo, con rayos de luz emergiendo diagonalmente de su figura; *The Miracle of Our Lady of Fatima*, por su parte, nos la presenta frontalmente, desde una cierta distancia y envuelta en una luz cegadora. La conclusión de ambos filmes es similar, mediante imágenes documentales de la clausura del Año Santo el 13 de octubre de 1951 en Fátima, si bien la película estadounidense volverá a valerse de la voz *over* para reseñar tal acontecimiento.

#### V.2.2. *De Madrid al cielo* (1952)

Después del paréntesis que supuso la filmación del corto homenaje a su amado Real Madrid del que ya nos hacíamos eco páginas atrás, Rafael Gil continúa con los proyectos de Aspa Films y rodando las historias de Vicente Escrivá. *De Madrid al cielo* podría estimarse como la más floja de este ciclo –incluso el propio Escrivá no acabó muy satisfecho de ella–, aunque mantenga un correcto nivel de producción, pero sin alcanzar la cota de un filme de similares características como *Teatro Apolo*.

Escrivá plantea una suerte de *American dream* a la española: obviando la coyuntura del momento, el guionista ve España, y en este caso Madrid, como una tierra de oportunidades, de sueños al alcance de la mano: sin hacer caso omiso al esfuerzo y sufrimiento que lleva aparejado cualquier triunfo, con autoconfianza e ilusión, aun partiendo de una mísera pobreza, cualquier reto es posible. Ciertamente es que en este damero surge una suerte de confabulación social para que todos los elementos se alineen a favor del soñador: todas las puertas se abren, la gente desconocida es cercana y desinteresada en su ayuda, siempre hay un trozo de pan y un sitio donde dormir... y si no lo hay, mañana lo habrá. Y la Providencia, por supuesto, tiene buena culpa de ello, como ejemplifica un sacerdote con la sentencia: «Dios aprieta pero no ahoga». La mayoría de los que encuentran en su camino se ofrecen a ayudar desinteresadamente a las mujeres emigrantes que llegan desde Cáceres, Elena (María de los Ángeles Morales,

protagonista de *Teatro Apolo* y cuya voz deseaba seguir explotando Rafael Gil), su madre (Julia Caba Alba) y su hermana pequeña Nina (Mapy Gómez): el director del teatro admite a Elena nada más escucharla; el cochero (Manolo Morán, que ya tenía un papel de pícaro vendedor en *La calle sin sol*), que resulta ser extremeño, también vela por ellas desinteresadamente; la hermana entra en una tienda a trabajar y el primer día su jefe le ofrece a cuenta comida... Todo esto y un poco de trabajo y el éxito está garantizado... Esta es, en suma, la premisa básica de la que parte un guion cuyo núcleo y desarrollo narrativos son muy débiles, en contraposición con otros trabajos de Escrivá de este período.

*De Madrid al cielo* surge como respuesta optimista a otro filme sobre la inmigración interior, desde un enfoque bien distinto, que había sido estrenado justo un año antes: *Surcos*. Si la película de Nieves Conde ofrecía un retrato descarnado de las miserias de la sociedad capitalina a las que se veía empujada una familia rural que había arribado a Madrid en busca de nuevas y mejores oportunidades y cuyos sueños resultaban frustrados por el peso de esa realidad, la película de Gil plantea una óptica ilusionada en una gran ciudad de múltiples posibilidades. Aunque la historia se desarrolla en el contexto temporal del primer decenio del siglo, no resulta difícil extrapolar el tiempo de la diégesis al tiempo real, a la sazón los años cincuenta, en una intención de hacer ver que dichas oportunidades aún eran aprehensibles, aun a costa de envidiosos, tramposos, tahúres y carteristas. En palabras de Bentley, el filme se presenta como «positive filter of the Cinderella dream» (2008: 118).

La suerte como cantante —o tiple, para ser más rigurosos— que Elena no ha podido hallar en Cáceres, haciendo uso de su privilegiada voz, espera encontrarla en la gran ciudad. Pero su familia y ella descubrirán su dureza cuando, al poco de llegar, un ladrón (un testimonial Enrique Herreros) hurte a la madre todo el dinero que poseen, 175 pesetas. Se pone de manifiesto algo tan típicamente español como la picaresca, como ejemplifican los primeros minutos de la cinta: las propias mujeres habían arribado como polizones en un tren, con ayuda de un amigo; acto seguido, son objetos del hurto mientras un vendedor ambulante (José Luis Ozores) intenta engañar al populacho con sus polvos dentífricos; más tarde, el trío femenino, mediante una añagaza, se marchará sin pagar la habitación de hotel en que se han alojado una noche, ante las narices del recepcionista. Con la censura cortando todo aquello que le pueda resultar inmoral e ilícito, resulta cuanto menos sorprendente que, aun tratándose de nimiedades como esta,

frecuentes en Madrid, no se aligere esa sensación de pillería que se observa a lo largo de la película, ora por el carácter intrínseco que el pícaro representa en la cultura española, ora por la ubicación del relato en un tiempo anterior. El propio cochero recoge a un inglés y dice: «tampoco va a dar vueltas en balde este tío», con ánimo de alargar la carrera todo cuanto pueda. El éxito definitivo de Elena también viene precedido de un ardid por parte de su amigo Pablo Iriarte (Gustavo Rojo), un humilde pintor que ha visto culminada su búsqueda del éxito tras vender unos cuadros en París, y el cochero, quienes urden un plan para llevar lejos de Madrid a la primera voz del Teatro Lírico, Lily Costa (Rosario García Ortega), una caprichosa soprano que no soporta que alguien cante mejor que ella, y que de esta forma no pueda asistir al estreno de la obra. Desesperado, el director de la compañía (Félix Fernández), gracias a la proposición de Pablo, concede el papel a Elena, quien completará una actuación memorable entre los vótores de un público entregado.

El 9 de septiembre de 1951 se solicitó el permiso de rodaje para *De Madrid al cielo* con un presupuesto previsto de 5.580.321 pesetas –de los que 350.000 pesetas correspondieron a Rafael Gil por su dirección y 500.000 a María de los Ángeles Morales–, siendo concedido el 5 de octubre. En los informes particulares de los censores que leyeron el guion de Vicente Escrivá, Antonio Garau lo consideró «plenamente aceptable y augura interés y éxito si la realización es acertada»<sup>330</sup>. José Luis García Velasco, aunque estimó que la idea que informaba el libreto no era nueva, señaló que «ha sido desarrollado con habilidad y propone su autorización»<sup>331</sup>; mientras que Fermín del Amo, aunque temáticamente no aportaría ningún nuevo valor al cine español, consideró que puede resultar un film amable si se realiza con acierto<sup>332</sup>. Empezada el 3 de noviembre, el rodaje llegó a su fin el 22 de enero del siguiente año y el coste definitivo de la película ascendió a 5.907.068,88 pesetas.

El 15 de mayo de 1952 es calificada por la Junta de Clasificación y Censura de Primera Categoría y autorizada para todos los públicos, una vez visionada por la comisión constituida al efecto. Todos los censores concedieron el *nihil obstat*: mientras que Joaquín Argamasilla la calificaba de película magnífica, Juan Fernández la adjetivaba de «muy interesante. Moralmente es limpia, y la vanidad recibe su

---

<sup>330</sup> Informe de Antonio Garau de 5 de octubre de 1951, en AGA 36/04727.

<sup>331</sup> Informe de José Luis García Velasco de 5 de octubre de 1951, en AGA 36/04727.

<sup>332</sup> Informe de Fermín del Amo de 5 de octubre de 1951, en AGA 36/04727.

castigo»<sup>333</sup>. Solo Pío García Escudero la tildó de «comedia excesivamente ñoña y amerengada, sin interés»<sup>334</sup>.

Estrenada en el cine Avenida de Madrid el 16 de mayo de 1952, pasaría posteriormente a provincias donde hubo diversidad de recepción entre el público y las Delegaciones Provinciales: el delegado de Huelva opinó que, «aun con un conocido argumento y sin grandes valores técnicos, es una discreta producción que consigue entretener y, sobre todo, en la que se lucen las dotes de la protagonista. Buena la fotografía y, en general, la interpretación»<sup>335</sup>. Por su parte, estima la Delegación Provincial de Castellón de la Plana que «la mediocridad es la principal característica de la cinta en todos sus aspectos. Los intérpretes actúan generalmente de modo aceptable. La ambientación está bien lograda, así como la fotografía en general. El sonido tiene algunos defectos, que se acusan especialmente en el curso de los diálogos»<sup>336</sup>. Sí fue mejor aceptada en Badajoz, Salamanca o Cáceres.

En el apartado crítico, en diario *Sevilla* se dice: «Rafael Gil ha sabido dirigirla, conservando todo su sabor sentimental, ingenuo e irónico, y llevarla por caminos de simpatía a través de una serie de sucesos felices, a un final plenamente feliz»<sup>337</sup>. Por su parte, Barreira, en *Primer Plano*, expresó que estamos ante

ese tipo de película que, dentro del marco lógico de la producción nacional, puede llenar ese bache que se advierte entre nuestras películas excepcionales, y el magro resto de las que las suelen acompañar. Y si creemos que éste es su propósito, digamos en seguida que su realidad como obra cinematográfica es totalmente grata y conseguida. Rafael Gil ha llevado los hilos de la acción con muy seguro pulso, con una sencillez que no esconde al buen aficionado las dificultades de una realización ligera —que es la más difícil—, con un estilo de clara expresividad, de segurísimo dominio, de un ritmo que se mantiene en el relato fluido de un tema donde abundan las dificultades, los escollos técnicos que supone la tarea de fundir los elementos de una comedia musical y una historia humana, que nunca se entorpecen y que se resuelven con mucha mayor agilidad que la que solemos ver en otras cinematografías<sup>338</sup>.

---

<sup>333</sup> Informes de Joaquín Argamasilla y Juan Fernández de 15 de mayo de 1952, en AGA 36/03427.

<sup>334</sup> Informe de Pío García Escudero de 15 de mayo de 1952, en AGA 36/03427.

<sup>335</sup> Informe del Delegado Provincial de Huelva de 30 de mayo de 1955, en AGA 36/04727.

<sup>336</sup> Informe del Delegado Provincial de Castellón de la Plana de 24 de febrero de 1954, en AGA 36/04727.

<sup>337</sup> *Sevilla*, 22 de enero de 1953.

<sup>338</sup> *Primer Plano*, nº 606, 25 de mayo de 1952.

### V.2.3. *Sor Intrépida* (1952)

Reciente aún el increíble éxito de *La Señora de Fátima* y con la pequeña decepción que supuso *De Madrid al cielo*, el tándem Gil-Escrivá tenía claro que debía seguir por esa línea de cine religioso que auguraba nuevos éxitos. El mismo año que Luis Lucia estrenaba otra película sobre una monja, *La hermana San Sulpicio*, Escrivá planteó un argumento que giró en torno a una famosa cantante que abandona repentinamente su carrera y entra como monja en un convento (¿una suerte de penitencia del anterior filme con una cantante como protagonista?). Tras diversos problemas de adaptación, acaba encontrando su auténtica vocación como misionera en la India, en la que morirá como mártir, luchando por sus creencias.

Dominique Blanchar fue la actriz escogida para interpretar el papel de Sor María de la Asunción. La actriz, que venía de trabajar con Anatole Litvak y un elenco internacional de actores en *El traidor* (*Decision before Dawn*, 1951), era esposa del actor Jean Servais e hija de otro actor, Pierre Blanchar. Intérprete eminentemente teatral, había hecho ya en las tablas un papel similar de novicia en la obra *On ne badine pas avec l'amour*, que sería determinante para su elección. Doblada al castellano por Elsa Fábregas, Blanchar realiza una brillante interpretación, emotiva y sentida, que justificó su contratación. En un rol secundario está Francisco Rabal, que no aparece hasta el último tercio de la película. Aunque ya había actuado como figurante en algunos de los filmes de Gil como *La pródiga* o *La fe*, es en *Sor Intrépida* donde obtiene un personaje de mayor enjundia. Sin embargo, su interpretación de hindú no fue reflejo de unas posibilidades interpretativas que Rabal iría demostrando a lo largo de su carrera. De hecho, se le nota incómodo en su papel, no se sabe si por el peso de representar un personaje más relevante o por lo inadecuado de su elección. Ello no será óbice, sin embargo, para convertirse en el protagonista de la mayor parte de las películas que Gil filmó durante esos años con Aspa merced al contrato firmado con el actor de Águilas<sup>339</sup>.

---

<sup>339</sup> Gracias a esa película, Paco Rabal firmó un contrato como artista exclusivo de Aspa Films de tres años (que se prorrogaría finalmente hasta 1956), con dos películas por año con opción a una tercera, con 150.000 pesetas por año, para lo que tuvo que rescindir su contrato en la compañía teatral de José Tamayo. Rabal podía seguir haciendo teatro en ese ínterin y ocasionalmente fue cedido por Aspa a otra compañía, como cuando hizo con Rovira Beleta *Hay un camino a la derecha*, llevándose un 25% de lo recaudado por Aspa por la cesión. Al cabo de un año, Vicente Escrivá le hizo un nuevo contrato que mejoró notablemente las condiciones precedentes: 300.000 pesetas por dos años y el cincuenta por ciento de las cesiones (García Garzón, 2004: 109).

El 27 de marzo de 1952 es solicitada a la Dirección General de Cinematografía y Teatro la pertinente licencia de rodaje y enviado el guion para su censura. De su lectura se derivaron algunas observaciones de los censores: Antonio Garau postulaba una profunda reforma del guion en el enfoque y los medios empleados, porque no entendía la presencia de una madre superiora bobalicona sin dotes de mando y una Sor Lucía antipática, porque, según escribe, «la conspiración de ambas novicias (Sor María y Sor Inés) actuando al margen de la superioridad y, a veces, contra Sor Lucía, la Maestra, no sólo no merece el apoyo de la Superiora y el consiguiente triunfo, sino la reprobación de los hechos y de los medios empleados». Bartolomé Mostaza, por su parte, la calificó

moralmente sin tacha, pero convendrá que la lea un censor teólogo, pues quizá adolezca este guión de ignorancia sobre lo que es la vida de un convento. La manera de enfrentar a la maestra de novicias con Sor María es impropia y se presta a torcidas interpretaciones: una maestra de novicias tan cerrada de mollera y tan agria desacredita el convento<sup>340</sup>.

Finalmente le sería concedido el permiso con fecha de 26 de abril para comenzar una producción con un presupuesto de 5.465.300 pesetas.

Declarada de Interés Nacional el 19 de septiembre de 1952, *Sor Intrépida* sería estrenada en el cine Avenida el 10 de noviembre y distribuida por Mercurio Films. La película supuso un notable éxito, refrendado en la gala de los Premios Anuales del Sindicato Nacional del Espectáculo, donde se llevó el primer premio, dotado con 500.000 pesetas. Asimismo, Enrique Alarcón fue agraciado con la Medalla del Círculo de Escritores Cinematográficos por sus decorados.

Posteriormente, fue presentada en la Embajada de España en Washington en una proyección a la que asistieron el embajador, José Félix de Lequerica; el director general de United Artists y el Presidente de Paramount, mostrando este último gran interés porque la prestigiosa marca fuera la distribuidora en el mundo de la película, así como las que produjera en lo sucesivo la marca Aspa Films. Se proyectaría así en Estados Unidos y Canadá con subtítulos en inglés (algunas películas de Rafael Gil ya eran conocidas en Estados Unidos, sobre todo *Don Quijote* y *La señora de Fátima*).

---

<sup>340</sup> Informes de los censores Antonio Garay y Bartolomé Mostaza de 12 de abril de 1952, en AGA 36/04730.



Entre las opiniones de la crítica, *El Correo* señaló que «Rafael Gil ha sabido poner una vez más su arte, su tacto, su visión artística al servicio de esta lección sencilla e inmensa de contarnos la vida de novicia de una monjita que por amor a Dios lo deja todo y se dedica a vivir para los pobres enfermos, entre los que es como un ángel tutelar»<sup>341</sup>. En la misma línea se pronunció *Gaceta Regional*:

Rafael Gil, apoyándose en un buen guión de Vicente Escrivá, ha manejado la cámara y movido todos los resortes que componen una película con auténtica inspiración, acaparando desde la primera escena la atención del espectador y llevándolo luego, con una sonrisa prendida en los labios, hasta el final<sup>342</sup>.

Los informes de los Delegados Provinciales tuvieron similares palabras de elogio. Así, el Delegado de Huelva opinó que *Sor Intrépida* «es una magnífica producción, tanto por su realización e interpretación, como por la índole de su argumento, sencillez y de eficaz propaganda, apto para todos los públicos»<sup>343</sup>. En Castellón, su Delegado señaló que «se trata de película bien lograda, en la que la dirección ha evitado toda clase de complicaciones. Los intérpretes actúan bien en general y el argumento resulta grato aunque con ciertas exageraciones y reiteración del tema de otras películas»<sup>344</sup>.

#### V.2.4. *La guerra de Dios* (1953)

Como vimos en el análisis de *La calle sin sol*, son muy limitados los ejemplos de tratamiento de lo social por parte de la cinematografía española en la larga etapa del Franquismo. No hay duda de que considerando un punto de partida de anulación de la beligerancia social (nunca interior y/o silenciosa que siempre ha estado presente aun en dictaduras), sobre todo en los albores de esta etapa –hasta el paro de mayo de 1947 en Vizcaya o la rebelión estudiantil de 1956, que marcarán hitos aislados en esa *etapa de no conflictividad*–, y hasta los últimos años del Franquismo, a los gestores del cine español, como garantes de un útil instrumento educador, no les interesa reflejar una imagen que diera pie a una toma de conciencia exacta de la situación. Sin embargo, la corriente cinematográfica del neorrealismo italiano había tenido eco en nuestro cine,

---

<sup>341</sup> *El Correo*, 20 de febrero de 1953.

<sup>342</sup> *Gaceta Regional*, 14 de marzo de 1953.

<sup>343</sup> Informe del Delegado Provincial de Huelva de 28 de marzo de 1953, en AGA 36/04730.

<sup>344</sup> Informe del Delegado Provincial de Castellón de 6 de abril de 1954, en AGA 36/04730.

aunque de una forma muy matizada. Algunos elementos informadores de esta tendencia se observarían en ciertas películas, contadísimas, como ocurrió con *Surcos*, sorprendente ejemplo de filme de este corte en un cine hermético como el que se realizaba a la sazón.

En paralelo a lo anterior, en España estaba consolidado lo que se ha dado en llamar el nacional-catolicismo, una cristianización de la sociedad hasta sus últimas consecuencias, donde la Iglesia Católica se había erigido en garante y vigía moral de un orden que había coadyuvado a instaurar con una presencia cada vez mayor en la realidad pública del país, desde la educación hasta la necesidad de estar bautizado para realizar los más diversos trámites administrativos. El cénit de esa presencia católica en la sociedad se produce en 1953, con la firma del Concordato entre España y el Vaticano, donde se ratificaría la confesionalidad del Estado, ya contenida en el artículo 6 del Fuero de los Españoles de 1945. Ese poder omnímodo de la Iglesia Católica, con unas prerrogativas adquiridas tras la mala experiencia republicana, se concretará sobre todo en las voluntades de los españoles. En un clima de permanente represión, la Iglesia se encargaba de señalar qué era bueno y qué era malo; lo moral y lo inmoral; lo justo y lo injusto... Sientan así las bases de lo que es la *justicia social*; una *justicia social* que entronca entonces con la *justicia divina*.

En ese contexto, Vicente Escrivá y Rafael Gil toman conciencia de que se puede realizar una buena historia con esos mimbres y, así, con la ayuda de Ramón D. Faraldo, ilustre miembro de la generación del 36, redactan el libreto de lo que a la postre se convertiría en uno de los filmes españoles más interesantes y logrados de la década de los cincuenta, *La guerra de Dios*. Las connotaciones sociales y religiosas, el impecable acabado técnico, la mano vigorosa de Gil en la dirección y grandes interpretaciones de los actores dotan al film de un interés especial, situándolo muy por encima de la media de aquella época.

*La guerra de Dios* se rodó con un elenco artístico y técnico de lo más granado. En el apartado de interpretación, la elección del belga Claude Laydu como el párroco Andrés devino efectivamente acertada. De hecho, el actor se había dado a conocer gracias a su magistral interpretación de sacerdote en la película de Robert Bresson *Journal d'un curé de campagne* (1951). Francisco Rabal, uno de los grandes talentos emergentes del cine español, desempeña paradójicamente un papel próximo a sus inquietudes políticas e indudablemente con más sustancia que su rol en *Sor intrépida*. El

resto de los actores de reparto son fieles al director, como Fernando Sancho o Julia Caba Alba, siempre eficaces y solventes en sus cometidos, un igualmente sobrio José Marco Davó, y el antiguo integrante de la Wehrmacht Gerard Tichy, que sería eficiente villano en otras películas de Gil de ese período, como *Murió hace quince años* o *El canto del gallo*, o tomando el rol de Poncio Pilatos en *El beso de Judas*.

En el aspecto técnico, el cineasta volvió a contar con Alfredo Fraile y Enrique Alarcón. El blanco y negro que emplea Fraile, a diferencia de anteriores trabajos, poseía unos tonos de un acentuado contraste, que remarcaban no solo el salvajismo del paisaje, de esas agrestes tierras, sino los fuertes conflictos entre los grupos sociales, concretados en las figuras del patrón de la mina y sus mineros. Enrique Alarcón hizo, por su parte, un trabajo previo con Gil de localización de exteriores, viajando por el norte de España hasta dar con unos parajes en el Bierzo que eran idóneos para la representación de la realidad que se quería mostrar: así, tomaron fotografías para la construcción de los decorados en estudio y rodaron exteriores de las casas y de dos minas del pueblo leonés de Torre del Bierzo –la mina a la que llaman los lugareños Malabá y en la de Vilorio, que llaman El Loro–, que simulaba el pueblo ficticio de Aldemoz, donde participaron como figurantes muchos de sus vecinos, la mayoría haciendo de mineros<sup>345</sup>. La música del Maestro Joaquín Rodrigo, cuya presencia en el cine fue testimonial<sup>346</sup>, marcaría el conflicto entre mineros y patrón aunque quizá con una cierta tendencia a la exageración, notándose posiblemente su falta de experiencia en el medio. No obstante, el trabajo que realizó fue ciertamente arduo, pues compuso una hora de música a partir del guion que Gil le proporcionó y no haciendo uso de las imágenes, entrando en el último momento debido a la temprana muerte del músico originalmente previsto, Jesús García Leoz.

Vicente Escrivá solicita el permiso de rodaje el 1 de septiembre de 1952 con un presupuesto previsto de 6.200.000 pesetas. El 17 de septiembre se le concede, pero en posterior notificación Joaquín Argamasilla le hace saber a Escrivá que deben modificar ciertos pasajes de la obra para evitar posibles y futuros inconvenientes, sobre todo aquellas escenas en las que el propietario de la mina lleva a efecto sus artimañas para eludir responsabilidades ante las leyes sociales vigentes. Pero la pertinencia de tales cambios la condiciona al traslado de la ubicación temporal: «Naturalmente que si la

---

<sup>345</sup> A las mujeres, incluso las jóvenes, las vestían de viejas, con sayas negras y un pañuelo en la cabeza. Cobraban 10 pesetas por hora, con lo que, habitualmente, sacaban un jornal de 50 pesetas diarias.

<sup>346</sup> En su anterior película, *Sor Intrépida*, Rafael Gil utilizó un tema de Rodrigo, *Aleluya*, para ilustrar los títulos de crédito.

acción de la obra se centra en etapas políticas anteriores a la de nuestro Movimiento no habría lugar a introducir en el guión tales modificaciones»<sup>347</sup>. Hacía caso a un informe particular de censura de José Luis García Velasco, que se sorprendía de que el patrono, déspota e incomprensivo, fuera católico oficial)<sup>348</sup> en el que sostenía que

en la práctica se plantea una situación que de hecho no puede hoy existir en España, al menos tan injustamente como aquí se propone. Más de acuerdo estaría todo con la realidad si la acción se situase en los años anteriores a la Cruzada. Hoy, el exagerado caciquismo que aquí se pinta resulta desorbitado y fuera de tiempo<sup>349</sup>.

El rodaje empieza, pues, el 6 de octubre de 1952 y termina el 15 de enero del año siguiente, alcanzando la producción un coste total de 6.849.272,28 pesetas que el Sindicato Nacional del Espectáculo valoraría a la postre en 5.824.924,56 pesetas, a efectos de subvenciones.

El 5 de junio de 1953 se reunió la Junta de Clasificación y Censura y la clasificaron autorizada para todos los públicos, Primera A. Entre los informes particulares, el presidente, Joaquín Argamasilla, subrayó que *La guerra de Dios* era una «buena réplica, en la más estricta ortodoxia “española”, a la conocida película *El pequeño mundo de Don Camilo*»<sup>350</sup>. Alberto Reig señaló que estábamos ante una

película francamente buena y con gran fuerza expresiva. El conflicto social que plantea es duro, violento y de gran interés y se resuelve de modo perfecto. La interpretación es excelente, lo mismo que la dirección. El problema del odio y lucha de clases está tratado bajo la más pura ortodoxia y un aire sentido absolutamente español». El 30 de junio de 1953 se le concede el Interés Nacional por la Dirección General de Cinematografía y Teatro por constituir una exaltación de los valores espirituales y sociales del régimen, poniéndose asimismo de relieve los sentimientos de caridad cristiana y apostolado que desarrolla la Iglesia<sup>351</sup>.

Las previsiones acerca de su calidad eran tan halagüeñas que el organismo rector de la cinematografía española seleccionó *La guerra de Dios* para representar a España en el Festival Internacional de Cannes; sin embargo, la repentina muerte del maestro

---

<sup>347</sup> Notificación de Joaquín Argamasilla de 24 de septiembre de 1952, en AGA 36/04732.

<sup>348</sup> El subrayado es del censor.

<sup>349</sup> Informe de censura de José Luis García Velasco de 10 de septiembre de 1952, en AGA 36/04732.

<sup>350</sup> Informe de Joaquín Argamasilla de 5 de junio de 1953, en AGA 36/03456.

García Leoz hizo imposible llegar a tiempo a dicho certamen. Después de que el maestro Rodrigo sustituyera y terminara la música, vuelve a ser seleccionada para representar al cine español en la XIV Bienal de Venecia. En la ciudad italiana fue acogida gratamente por público y crítica. En una edición en que el León de Oro quedó desierto, se dieron seis Leones de Plata y *La guerra de Dios* se acabaría llevando un León de Bronce de los cuatro que concedieron, aparte de obtener el premio de la Oficina Católica Internacional del Cine el 5 de septiembre de 1953 entre 62 películas preseleccionadas.

Estrenada posteriormente en el recién inaugurado Festival de Cine de San Sebastián, su proyección fue seguida de elogiosos comentarios por el público asistente y por la crítica reunida en una reacción que fue determinante para que se alzara con la Concha de Oro a la mejor película y al mejor director<sup>352</sup>. En este sentido, Carlos Fernández Cuenca publicó en *Ya*:

Aquí, como en Venecia, *La guerra de Dios* ha obtenido aplausos entusiastas, ha conmovido al público profundamente porque es película que trae un auténtico mensaje de espiritualidad que entra con su luz blanquísima y deslumbradora en el mundo negro y sucio de la mina de carbón, en la vida de unos hombres rudos que luchan para sacar sus tesoros de las entrañas de la tierra y que necesitan imperiosamente oír la voz que viene de lo alto, y que, entre el ruido de las máquinas y los gritos de los hombres que quieren adormecerlos, difícilmente pueden alcanzar<sup>353</sup>.

Pocos días después, el 30 de septiembre, se estrenó en el cine Rialto de Madrid. Gómez Tello, en *Primer Plano*, subrayó que

Rafael Gil ha encontrado un lenguaje cinematográfico adecuado al tema: ritmo simple que crece con el oleaje de la acción hasta culminar en la secuencia fundamental del hundimiento de la mina. La atmósfera minera –con influencia

---

<sup>351</sup> Informe de Alberto Reig de 5 de junio de 1953, en AGA 36/03456.

<sup>352</sup> El Festival de San Sebastián celebrado entre el 21 y el 27 de septiembre de 1953 fue publicitado como la Primera Semana Internacional del Cine-I Congreso Español de Directores y Técnicos de Cine, por lo que en muchos foros –*Fotogramas* por ejemplo– lo han considerado como el año 0 del Festival, mientras que a partir del celebrado en 1954 ya hablan, como demuestran los propios carteles promocionales del evento, del I Festival Internacional del Cine. En 1953, era un Festival que pertenecía a la categoría B (la Federación Internacional de Productores Cinematográficos autorizaba exclusivamente a los de Venecia y Cannes la concesión de premios), con lo que se limitaba a otorgar, con carácter excepcional, un solo galardón para la mejor película española de cuantas eran exhibidas. En 1968 Rafael Gil formaría parte del Jurado del Festival junto a Horst Axtmann, Gian Luigi Rondi, János Herskó, Miguel Pérez Ferrero y Odile Versois, con Miguel Ángel Asturias ejerciendo de Presidente, y otorgaron la Concha de Oro a *The Long's Day Dying* (Peter Collinson, 1968).

de ¡*Qué verde era mi valle!*— está bien conseguida, y la imagen posee siempre el calor que se desprende de un relato sentido y compartido<sup>354</sup>.

En *Ideal* se dijo que «Rafael Gil ha conseguido una cinta de gran emotividad, contada con un lenguaje de imágenes muy sobrio y exacto, de ambientación cuidadísima»<sup>355</sup>.

En provincias, el Secretario Provincial de Granada, Antonio Embiz, subrayó que

la película que nos ocupa es una producción nacional de una calidad técnica como pocas veces se ha conseguido. Cuenta con una realización ágil y experta y una excelente interpretación no habiendo encontrado en ella fallo alguno que resaltar. Técnicamente, se ha conseguido, quizás, superar todas las producciones españolas<sup>356</sup>.

Por su parte, desde la Delegación de Castellón se estimó que

la película que nos ocupa reúne apreciables valores. Tanto el director como los intérpretes realizan un trabajo sobresaliente, debiéndose hacer mención especial de los actores infantiles, que cumplen magníficamente su misión. La fotografía es excelente; lástima que no se prodigaran más los paisajes. La ambientación está muy bien conseguida. En suma, película que honra a la cinematografía nacional y que es de esperar triunfe en cuantos lugares se proyecte<sup>357</sup>.

Los premios alcanzados en Venecia y San Sebastián no fueron hechos aislados, sino que supusieron el trampolín de reconocimientos que aún debía recibir *La guerra de Dios*. Así, fue galardonada con el Primer Premio del Sindicato Nacional del Espectáculo, *ex aequo* con *Bienvenido Mister Marshall* —las dos películas se repartieron con igualdad de rango y cuantía las 500.000 y 450.000 pesetas acumuladas de los premios primero y segundo—. Francisco Rabal consiguió el Fotogramas de Plata al mejor intérprete de cine español, así como la medalla de bronce al mejor actor en los premios del Círculo de Escritores Cinematográficos concedidos durante una fiesta en el cine Rialto<sup>358</sup>. También se alzó con el Laurel de Oro, premio internacional establecido por David O. Selznick para las películas que más contribuyeran a fortalecer las

---

<sup>353</sup> *Ya*, 23 de septiembre de 1953.

<sup>354</sup> *Primer Plano*, nº 677, 4 de octubre de 1953.

<sup>355</sup> *Ideal*, 8 de octubre de 1953.

<sup>356</sup> Informe de 16 de octubre de 1953, en AGA 36/03456.

<sup>357</sup> Informe de 30 de octubre de 1953, en AGA 36/03456.

<sup>358</sup> En los premios del CEC, la mejor película sería, incomprensiblemente, para *Jeromín* y el premio al mejor director fue para Luis Lucia por dicho filme.

relaciones humanas, que Gil y Rabal recogieron en el Wien Filmbühne en el Festival de Berlín. La concesión de este galardón llevaría consigo la inclusión de *La guerra de Dios* en el selecto catálogo de películas contenidas en el Museo Metropolitano de Nueva York.

#### V.2.4.1. La religión como respuesta a los conflictos sociales

Como antesala a los títulos de crédito, la película inicia con una dedicatoria: «Al temple heroico de nuestras juventudes que lucharon por hacer posible la hermandad social de los hombres de España, va dedicada esta película. La acción en el pueblo imaginario de Aldemoz, 1930». Llama la atención, si se observa la pervivencia de los conflictos en cualquier época, la ubicación de la diégesis en una etapa anterior a 1953; es más, anterior a la Segunda República (donde quizás habría sido poco verídica la intercesión de un sacerdote en conflictos laborales). Como si fuera imposible que las luchas de tal naturaleza pudieran darse en los años cincuenta, la mejor forma de salvar esas dudas acerca del contenido social de la película era ubicar el relato de ficción en un lugar imaginario, en un pasado que, por mor de las vicisitudes experimentadas, era casi remoto. Sin embargo, la presencia de ese rótulo explicativo no resulta una modificación contundente: no solo la profesión de minero era una de las más desprestigiadas y peor remuneradas de aquellos tiempos<sup>359</sup>, sino que incluso, durante la película, como elemento de *atrezzo*, se observa un retrato del Papa Pío XII, a la sazón Sumo Pontífice, en la habitación del párroco Andrés (Claude Laydu), cuando en 1930 era Pío XI quien regía los destinos de la Iglesia Católica. Ciertamente, la inclusión de esa apostilla inicial no fue idea de Gil: la película, a pesar del prestigio de sus autores y del reconocimiento internacional que estaba teniendo, no pudo ser exhibida en España en un primer momento hasta que no fue incluida dicha dedicatoria y la ubicación mencionada en fecha anterior y lugar ficticio.

La primera imagen que tenemos del personaje del padre Andrés es en el púlpito, sosteniendo ante un grupo de religiosos que «hay que demostrar que la religión no es el opio de los pueblos. La iglesia debe acompañarse de reforma social». Su forma de presentarlo al público no es baladí: es filmado en contrapicado para ofrecer una presencia superior de su figura, no solo como portador de las enseñanzas de Jesucristo y

---

<sup>359</sup> En el Anuario Estadístico de España de 1952, hay un cuadro en el que se especifican las actividades profesionales y sus correspondientes salarios monetarios y reales en comparación a sus salarios de 1936. En él se observa que los mineros se ubican en la parte más baja, únicamente por delante de los metalúrgicos, y por debajo de profesionales como los zapateros, trabajadores textiles, herreros, canteros y albañiles, entre otros.

de una moral y virtud intachables, sino también provisto de un inmenso carisma, como se demostrará en el desarrollo de la película. No será la única vez que Rafael Gil lo muestre de esta manera: serán frecuentes a lo largo del metraje estas proyecciones del personaje, normalmente en ligeros contrapicados, no tan acusados como el inicial. Ejemplos de ello se pueden observar en las secuencias en que el párroco habla con el monaguillo o cuando llega al bar y recoge al minero borracho que ha caído al suelo entre las burlas de sus compañeros. Resulta significativo que, aun cuando los trabajadores estén en discrepancia con la Iglesia, siguen teniendo respeto a sus representantes; así se deduce de su reacción a la entrada de Andrés, al contener sus carcajadas ante su presencia. Como signo de su ascendencia, Gil sigue manteniendo la cámara en picado desde la mirada de Andrés a los mineros (FIGS. 77 y 78).



FIG. 77



FIG. 78

Pero un detalle en la derecha del encuadre nos ofrece la pista definitiva acerca de la actitud cercana del sacerdote al pueblo: sus zapatos no están pulcros como cabría esperar de aquellos eclesiásticos que no ejercen su ministerio a pie de campo, sino desde la comodidad de un púlpito de Iglesia; el nuevo párroco de Aldemoz es un sacerdote que entiende que su deber es estar con los mineros y que el Evangelio ha de ser proclamado no solo en el templo (FIG. 79).



FIG. 79



Hay también otro encuadre del sacerdote que resulta igualmente simbólico: el plano cenital final que muestra al Padre Andrés corriendo presuroso, con aires triunfales, por una inmensa plaza solitaria, después de salir del Obispado y ser ratificado en su labor en la parroquia de Aldemoz por un Obispo que concede carta de naturaleza a las teorías sociales de un joven sacerdote que ha triunfado en una plaza donde el jerarca eclesiástico fracasó muchos años atrás (FIG. 80).



FIG. 80

Ángel A. Pérez Gómez, en la *Antología del cine español 1906-1995* coordinada por Julio Pérez Perucha, alaba la labor de Gil en la filmación de esta escena:

La realización de Gil es vigorosa. Y demuestra no sólo conocimiento del oficio sino buen gusto. Las escenas son cortas; el ritmo, vivo. La secuencia final, por ejemplo, es modélica en su resolución dramática y plástica: unos planos, breves de duración, nos sitúan en el palacio episcopal que ya conocemos de la escena inicial. La angulación apoya y subraya el estado de ánimo del protagonista. Luego, la entrevista con el obispo, la rápida reacción de Andrés y su salida vertiginosa por escaleras, zaguán y plaza. El picado final es un colofón espléndido a la secuencia y a la película (1997: 333).

La llegada del Padre Andrés al pueblo da lugar a una recepción por parte de sus *autoridades*. En esta secuencia, Don César (José Marco Davó), el patrón de la mina, queda definido como el auténtico señor de la zona, que se confirma con el detalle de introducir él mismo al sacerdote al resto de las personas, incluido el propio alcalde. Ello denota a las claras la ascendencia del poder económico sobre el civil, aunque precisa de la sanción, del refrendo por el poder religioso, que Don César persigue del nuevo párroco como ya había conseguido del anterior. Resulta paradigmático, en este sentido, que Martín (Francisco Rabal) rechace la presencia en el pueblo de este nuevo sacerdote al hacerse una idea continuista de la connivencia entre los poderes religioso y económico.

*La guerra de Dios* supone uno de los hitos cinematográficos del director madrileño, una película distinta, sobria, de ajustadas interpretaciones y de un acabado formal impecable, con un inteligente uso de recursos clásicos, que Rafael Gil tan bien dominaba. Con esta obra pone de manifiesto todo su aprendizaje con eficaces movimientos de cámara y el uso de la profundidad de campo. En este caso, le sirven de inspiración películas clásicas como *¡Qué verde era mi valle!* (*How green was my valley*, John Ford, 1941) —el propio Alfredo Fraile reconoció la influencia de Arthur C. Miller en su concepción de la fotografía para *La guerra de Dios*— o *La ciudadela* (*The citadel*, King Vidor, 1938). Pese a su satisfacción al frente de la producción, el final del filme, con el patrón y los mineros hermanados y trabajando codo con codo en el rescate de los dos niños atrapados en la mina (el hijo de Don César y la hija de Martín), puede resultar demasiado almibarado, pero ineludible dentro de los patrones fílmicos de los cincuenta. Sobre este particular, Gil lo explicaba de la siguiente forma:

*La guerra de Dios* tenía mejor tema y mejor planteamiento [que *La Señora de Fátima*, en una comparación con su película de 1951], aunque comprendo que al final tiene una claudicación, es decir, plantea valientemente un problema social, en el que se hace participar a la Iglesia, que se resuelve de una manera un poco blanda, sentimental, pero en aquel momento era una película valiente (Castro, 1974: 197).

#### V.2.5. *El beso de Judas* (1954)

Con *El beso de Judas*, Rafael Gil demostró que era capaz de filmar una gran epopeya bíblica en la línea de las mejores películas del género y que abre el debate sobre qué hubiera hecho el director de haber llevado a buen puerto el ansiado proyecto sobre la figura del Cid, que durante varios años rondó por la mente del tándem Escrivá-Gil y que estudiaremos en un epígrafe posterior.

Una vez concluida *La guerra de Dios*, tras ser valorados diversos proyectos en Aspa Films, se decantaron por una historia sobre la Vida y Pasión de Cristo que tenía a Judas Iscariote como eje vertebrador. En enero de 1953 Escrivá y Gil viajaron a Nueva York para garantizar la explotación de las películas de Aspa en Estados Unidos y presentar algunos proyectos. El de *El Beso de Judas* —cuyo título provisional era *Uno de los doce*— fue acogido con gran entusiasmo por los directivos de United Artists, decidiéndose hacer dos versiones con los mismos intérpretes: la española y la inglesa.

Una vez concedida la luz verde para poner en marcha el proyecto, Rafael Gil se desplazó a Oriente Próximo (Jordania, Siria, Líbano y en especial Jerusalén) junto al decorador Enrique Alarcón para localizar exteriores. Allí rodaron más de treinta planos para fondos de transparencias y aspectos generales de ambiente, para lo que contrataron a Harold K. Vincent, operador inglés que a la sazón residía en Palestina como corresponsal de noticiarios británicos y norteamericanos. Además, hicieron muchísimas fotografías y el propio Alarcón tomó gran cantidad de apuntes y elaboró diseños para sus decorados. Incluso, en Jerusalén contactaron con los Padres Franciscanos que los llevaron a varios pueblos cercanos que podrían servirles de inspiración para su labor. Desde luego, fue un trabajo bien aprovechado porque modificaron ciertas ideas originales por inadecuadas, en función de las constatadas por observación directa. Así, Rafael Gil confirmó que entre Almería y Murcia podían encontrarse muchos lugares idénticos a los hallados en Israel, en los que construirían los grandes decorados de ciudades como Caná o Betania, mientras que el puerto de Cafarnaúm se ubicaría en el Mar Menor<sup>360</sup>.

El libreto fue redactado por Vicente Escrivá, ayudado por su colaborador habitual de aquellos años, Ramón D. Faraldo, y el tratamiento basculó sobre la figura de Judas de Keriot. Los guionistas aplicaron un enfoque estrictamente humano, subrayando el carácter ambicioso, racionalista y pusilánime de Judas, permitiéndose a tal efecto muchas licencias históricas y religiosas que redundarían, sin embargo, en beneficio de la historia y mantuvieran ese carácter central de Judas. Así lo puso de manifiesto Escrivá en las páginas de *Primer Plano*:

*El beso de Judas* comportaba dos problemas, dos objetivos a cumplir... Del lado de la producción, demostrar que aquí puede hacerse el mismo cine que en Hollywood. Pero yo, como cualquier guionista europeo, no podía derivar hacia un alarde meramente espectacular, a lo Cecil B. de Mille, sino que debía tratar de llegar a la entraña humana del tema y de su personaje central<sup>361</sup>.

Sorprendentemente no se toma tanto la figura de un Judas vil y traidor, como la de un Judas fruto de un marco histórico; víctima de la dominación romana, tiene esperanza en la llegada de un Mesías que tome la espada y no la Palabra. Al oír hablar de Él, buscará, en consecuencia, su compañía y formar parte de los discípulos que

---

<sup>360</sup> Recuerda Rafael Gil que vio *Mare Nostrum*, doblada en italiano y con letreros en árabe y francés, en un cine de Beirut; el cineasta encontró el cine completamente lleno y admirado cada vez que aparecía María Félix (*Primer Plano*, nº 663, 28 de junio de 1953).

frecuentemente le acompañan. Y, en el proceso de elección de aquellos que serán los Apóstoles, Judas será directamente escogido por el Hijo del Hombre sin ni tan siquiera conocerlo. La postura de Escrivá puede ser fruto de la revisión que la figura de Judas estaba sufriendo en aquella época, intentando redimirlo (o entenderlo) de su felonía ante los cristianos, y que ya había dado pie a diversas obras desde este enfoque<sup>362</sup>. La decisión de situar a Judas como eje central de la narración hace que Gil opte deliberadamente por no mostrar el rostro de Jesucristo, en una suerte de respeto reverencial (el cineasta filmará a Gabriel Alcover, que interpreta a Jesús<sup>363</sup>, en sombras, en la distancia o desde atrás, de manera similar a como lo haría William Wyler años después en *Ben-Hur*), excepto en dos episodios de la película: primero, suavemente de perfil, mientras le golpean los soldados y, posteriormente, en una de las secuencias más emotivas, cuando cae al suelo portando la cruz y al alzar la cabeza, observa a un niño comiendo una manzana que acaba de hurtar a Judas la bolsa con las treinta monedas. Rafael Gil usa todos los recursos fílmicos a su alcance para mostrar a Jesús sin perder su aura, su divinidad. Una escena muy lograda en este sentido es aquella en que los Apóstoles dejan su barca en la orilla y mientras Judas los arenga, aparece Jesús sobre un risco. Sus dubitativos rostros, incluido el de Judas, se muestran con claridad meridiana; solo Jesús se encuentra entre las sombras. Cuando se convencen de que han de seguir al Mesías, van subiendo de uno en uno al risco mientras sus caras van difuminándose hasta perderse completamente los detalles y entrar en el plano en una comunión total con Jesús (FIGS. 81, 82 y 83).

---

<sup>361</sup> *Primer Plano*, nº 703, 4 de abril de 1954.

<sup>362</sup> Curiosamente, un año después del estreno de *El beso de Judas*, Juan Bosch publicó *Judas Iscariote el calumniado*, que propugna una revisión de los hechos por erróneos. El culmen de esta revisión parece haberse dado en el año 2006 con la publicación de la versión traducida de *El Evangelio de Judas*, escrito gnóstico del Siglo II hallado en Menia (Egipto) en 1978, que presenta a Judas como un fiel servidor de Jesucristo que obedece su mandato de ser él quien lo traicione.

<sup>363</sup> Rafael Gil necesitaba un hombre alto, recio y vigoroso para desempeñar el rol de Jesús, toda vez que la cruz de madera que habría de sostener era auténtica y con un peso considerable y solo un hombre de estas características podría hacerlo. Como Gil era muy amigo del presidente del Real Madrid, Santiago Bernabéu, le pidió que le consiguiera un deportista así de la sección de gimnasia que a la sazón tenía el club blanco, presentándole de esta forma a Gabriel Alcover.



FIG. 81



FIG. 82



FIG. 83

La delicadeza del argumento se vio refrendada en la presentación del guion a censura. El 19 de junio de 1953 había sido solicitado el permiso de rodaje con un presupuesto de partida de 11.899.000 pesetas y remitido consecuentemente el libreto. La mayoría de los censores coincidieron en estimar el voto de calidad del asesor religioso y en tratar con sumo respeto las Sagradas Escrituras y los Personajes Bíblicos: así, Manuel Nolla, en informe de 23 de junio, admitió que «puede lograrse una buena y espectacular película, pero teniendo en cuenta el respeto que el tema merece, será preciso prestar una especial atención a los vestuarios, decorados, etc. y sobre todo a la correcta interpretación de las Santas Figuras». El libreto sería definitivamente aprobado el 26 de junio de 1953<sup>364</sup>.

Para un papel de tantos matices como el de Judas, que debía llevar por sí solo todo el peso de la producción, Rafael Gil necesitaba un actor sólido, experimentado, que fuera capaz de mostrar su ambición, su bajeza, sus dudas... en suma, su humanidad, de un modo creíble. Lo encontró en un consagrado intérprete, Rafael Rivelles, que volvía a colaborar con Gil tras *Lecciones de buen amor* y *Don Quijote de la Mancha*<sup>365</sup>, cuyo

---

<sup>364</sup> AGA 36/04738.

<sup>365</sup> Rafael Rivelles era el actor previsto para encarnar la figura de Felipe II en el proyecto de biografía cuyo guion iba a escribir Antonio Abad Ojuel del que se hizo eco la revista *Primer Plano* (nº 389, 28 de

trabajo eleva *per se* el nivel de calidad de la película. Junto a él, un sobreactuado Francisco Rabal en el papel del centurión romano Licinio, Gerard Tichy –doblado por Félix Acaso– como un sobrio Pilatos, y en papeles menores, Fernando Sancho (cuya sonora voz fue sorprendentemente doblada por Francisco Sánchez) y un semidesconocido Arturo Fernández interpretando a Santiago.

Al gran trabajo de la parte artística se unió el de unos técnicos que dieron lo mejor de sí mismos. Enrique Alarcón diseñó unos mastodónticos decorados, llenos de matices, jugando además de manera ingeniosa con la perspectiva a fin de simular profundidad y altura. Para ello, hizo uso igualmente de maquetas corpóreas con ánimo de dotar de mayor espectacularidad a los ochenta y dos decorados construidos en los Estudios C.E.A. El significativo resultado de su labor le procuraría la medalla del Círculo de Escritores Cinematográficos a los mejores decorados.

Alfredo Fraile hizo una labor de fotografía digna de encomio. Aunque se ha echado de menos el que una epopeya bíblica de estas características se rodara en color, a semejanza de las que se venían produciendo en Hollywood, el juego de luces y sombras, del que tan inteligentemente se valió Gil para mostrar simbólicamente a los personajes, lo manejó Fraile con soltura. Hizo uso, asimismo, de la sombra esbatimentada, que tan buenos resultados le había dado en *El clavo*: se observa nítidamente, por ejemplo, en la proyección de la sombra de la *menorá*<sup>366</sup> sobre las paredes del templo como signo de la tradición judía.

Ante las vicisitudes que presentaba la ambientación en Israel en los tiempos de Jesucristo y considerando los numerosos extras que se concentraron durante el rodaje, el trabajo de vestuario se presumía arduo. Así lo contaba el ambientador Eduardo Torre de la Fuente: «La mayor dificultad con que hemos luchado fue lograr esa miseria y vejez en unos trajes que lógicamente se hicieron completamente nuevos sobre más de doscientos figurines y que tuvimos que decolorar y destrozar para dar el tono exacto del país y de la época»<sup>367</sup>. Por su parte, el Catedrático de Indumentaria y Artes Suntuarias de la Real Escuela Dramática, Manuel Comba, señaló:

Aparte de la documentación que poseemos, hemos consultado retablos, códices, tablas, grabados, esculturas y textos sagrados, para comprobar las diferentes

---

marzo de 1948) y que, presuntamente, iba a dirigir Rafael Gil a partir de octubre de 1948. Un proyecto que solo quedó en el rumor, la idea o el boceto inicial.

<sup>366</sup> Nombre del candelabro de siete brazos que está considerado como uno de los símbolos del judaísmo.

<sup>367</sup> *Primer Plano*, nº 699, 7 de marzo de 1954.

formas de interpretación de todos los siglos en cada figura de la Pasión. Así, para San Juan Bautista hemos logrado reunir treinta composiciones diferentes, y a ese tenor todo lo demás. El gran Sacerdote lleva al pecho la tablilla de oro con las doce piedras de las doce tribus de Israel, y las cuatro túnicas superpuestas, con las campanillas de oro simbólicas<sup>368</sup>.

A lo que añadió Torre de la Fuente: «Los fariseos, con el *efod* de diferentes colores, según el día de la semana»<sup>369</sup>. Cuentan además que tuvieron una lucha permanente con los extras, ya que al empezar la película en plenos calores (1 de agosto de 1953), todos ellos querían salir medio desnudos, dándose el caso de que al final, en pleno invierno, hubo más de un figurante al que tuvieron que despojar de más de siete túnicas que llevaba sobre sí. Para hacerse una idea aproximada de su trabajo, escenas como la presencia de Jesús ante Pilatos necesitó de 1000 extras, pero en otras hacía falta una mayor masificación, alcanzándose cifras de figurantes cercanas a 20.000.

La música de Rodolfo Halffter es de una grandiosidad sin precedentes en nuestro cine y en nada tiene que envidiar a las partituras que Miklós Rózsa, Dimitri Tiomkin, Franz Waxman o Alfred Newman compusieron en aquellos años a las películas hollywoodienses de corte bíblico. Los títulos de crédito se abren con un tema poderoso que incluye la presencia de coros y que Halffter retomará en la secuencia de la entrada triunfal de Jesús en Jerusalén. El tema de Judas es ominoso y otros temas tienen un carácter más suave e intimista como el compuesto para la escena de la resurrección del niño.

Antes de su estreno en el cine Rialto de Madrid el 27 de febrero de 1954, *El beso de Judas* fue presentada en el Festival de Venecia, donde obtuvo un accésit de la Oficina Católica Internacional de Cine. Cuenta Francisco Rabal en sus Memorias que la película española se proyectó en el certamen de Venecia inmediatamente después de la película *Senso*, de Luchino Visconti, que fue acogida con entusiasmo, con lo que la película de Rafael Gil se quedó casi sin público en el momento de su exhibición (Rabal, 1994: 164). Ello no fue obstáculo para que la prensa extranjera tuviera una opinión favorable de la misma. En España, tras su estreno en Madrid, los elogios no se hicieron esperar, destacando sobre todo el enfoque humano que director y guionista realizan por encima de las escenas espectaculares que también contiene el film. En *La Nueva España* se dijo que Rafael Gil «ha llegado a términos de poco menos de imposible superación.

---

<sup>368</sup> *Ibidem*.

<sup>369</sup> *Ibidem*.

Ha comprendido que el film había de ser plástico, sobre todo, y ha tomado cuidado sumo en conseguir perfecciones grandes en tal sentido»<sup>370</sup>. En *El Correo de Andalucía*, por su parte, se estimó que

Rafael Gil, como director, ha seguido la norma de Fred Niblo, el gran director de cine. A Cristo no puede representarlo ningún ser humano. Por este motivo, Gil ha realizado una labor inteligente, dándole al mismo tiempo vigor cinematográfico a toda la producción. Es cine auténtico, del que llega al público y le emociona<sup>371</sup>.

En los informes de los Delegados Provinciales, casi unanimidad... el Delegado de Castellón sostuvo que «la dirección de la película ha sabido resolver con acierto las enormes dificultades que entraña el plasmar dignamente el tema de esta película»<sup>372</sup>. Por su parte, en Oviedo, su Delegado señaló que *El beso de Judas* suponía un «paso firme más del cine español, buscando nuevos horizontes y sirviendo a una línea de conducta de la que nunca debe separarse»<sup>373</sup>.

#### V.2.6. *El díptico anticomunista de Rafael Gil: Murió hace quince años (1954) y El canto del gallo (1955)*

V.2.6.1. Recrudescimiento del anticomunismo español como fruto del acercamiento a los Estados Unidos: aproximación a sus manifestaciones en la cultura occidental y española.

La Guerra Civil Española había sido propiciada, entre otros motivos, por el ferviente anticomunismo que habían mostrado los insurgentes, manifestado en su oposición armada al Gobierno surgido de las últimas elecciones, ganadas por el Frente Popular –coalición de republicanos izquierdistas, socialistas y comunistas– el 16 de febrero de 1936. Una vez conseguida la victoria, Franco y sus partidarios realizaron en los primeros años de la posguerra una masiva purga que acabó con la mayor parte de los disidentes, muchos de ellos ajusticiados y otros que pasarían una larga temporada en la cárcel. En paralelo, el final de la Segunda Guerra Mundial, que llevó a la derrota del Eje

---

<sup>370</sup> *La Nueva España*, 17 de marzo de 1954.

<sup>371</sup> *Correo de Andalucía*, 3 de marzo de 1954.

<sup>372</sup> Informe del Delegado Provincial de Castellón de 9 de abril de 1954, en AGA 36/04738.

<sup>373</sup> Informe del Delegado Provincial de Oviedo de 20 de abril de 1954, en AGA 36/04738.



Berlín-Roma-Tokyo, tuvo como efecto inmediato y más importante para las nuevas relaciones geopolíticas que se adivinaban un incremento exponencial de la influencia internacional de la Unión Soviética, que se rodeó de un cinturón de Estados europeos satélites de signo comunista, que habían ido ocupando en el transcurso de su ofensiva contra los nazis, y que estaría presente, de una forma u otra, en la mayor parte de las guerras –civiles, de independencia o liberación– que tuvieron lugar en los años subsiguientes al fin de las hostilidades. La muerte de Stalin y la entrada de Nikita Krushev como nuevo Secretario del Partido Comunista de la Unión Soviética no cambió la apreciación de amenaza que tenían los países occidentales, con Estados Unidos a la cabeza, que desde 1950 veía cómo tenía lugar una ardua cruzada anticomunista promovida por el senador de Wisconsin Joseph McCarthy.

El régimen franquista tuvo en sus inicios una inspiración netamente fascista bajo la intensa influencia de la FET y de las JONS (Falange Española Tradicionalista y de las Juntas de Ofensiva Nacional Sindicalista) hasta 1945. Posteriormente, aunque la vida cotidiana ya se había ido sacralizando enormemente desde abril de 1939, se consolidó el nacionalcatolicismo gracias a la entrada de prestigiosos católicos en el nuevo Gobierno formado en el período 1945-1947, que asumieron carteras clave como Asuntos Exteriores (Alberto Martín-Artajo) o las direcciones de prensa y censura, que pasaron de depender del denominado Movimiento Nacional propugnado por Falange, cuya pretensión era manejar todos los mecanismos participativos de la vida pública española, a entrar en la esfera competencial del Ministerio de Educación Nacional regido por José Ibáñez Martín, partidario de una educación pública enfocada desde principios católicos. En cualquier caso, tanto Falange como los católicos recalcitrantes se asemejaban en que ambos eran fervorosos anticomunistas. Si bien en la parte final de la Segunda Guerra Mundial, hacia 1944-1945, hubo una relajación desde el Gobierno en las manifestaciones contra la Unión Soviética –sobre todo a partir de la repatriación de las últimas unidades de la División Azul, atentos a la nueva conformación del orden mundial que se presumía ante la inminente caída del nazismo–, los años venideros trajeron consigo una reactivación de la posición anticomunista del régimen franquista, una vez distribuidas las grandes potencias en el tablero de una nueva guerra, invisible pero muy peligrosa: la Guerra Fría. Presentarse al mundo de esa forma, como un régimen católico y anticomunista, acabaría resultado muy beneficioso a Franco: si bien en 1946, las Naciones Unidas habían aconsejado no mantener relaciones diplomáticas con la dictadura franquista, el recrudecimiento de la Guerra Fría por el lanzamiento de

la primera bomba atómica por la U.R.S.S. en 1949 y el inicio de la Guerra de Corea en 1950, a lo que había que añadir la posición estratégica que España ocupaba en Europa, hizo que Estados Unidos iniciara contactos bilaterales que desembocarían, primero, en el nombramiento de un nuevo Embajador y, segundo, en la firma de los Convenios hispano-estadounidenses de 1953, que, en definitiva, significaban el apoyo político y económico de Estados Unidos al régimen de Franco a cambio de la instauración de bases militares estratégicas en territorio español. A partir de entonces, los Acuerdos cargarían de razón a Franco en su postura anticomunista, confirmándose a ojos del mundo como *el bastión anticomunista de Occidente*.

A la luz de este contexto histórico, no es extraña la frecuencia de expresiones artísticas que ponían de manifiesto un anticomunismo latente. Si ya la cultura mundial había generado libros de tal calado como *El cero y el infinito* (*Sonnenfinsternis*'), de Arthur Koestler, o películas como *Mi hijo John* (*My son John*, 1952, Leo McCarey) y *Fugitivos del terror rojo* (*Man on a Tightrope*, 1953, Elia Kazan), en España se incrementarían las manifestaciones culturales de signo anticomunista durante toda la década. En literatura, *Comunismo y masonería* (1951) y *El comunismo en España (1919-1936)* (1953), de Eduardo Comín Colomer, *La condenación del comunismo* (1951), de Joaquín Azpiazu, *La gran mentira del comunismo* (José Luis Cotallo Sánchez, 1954) o *Frente a la verdad del comunismo* (Juan Antonio Sánchez Felipe, 1955) son solo algunos de los ejemplos más clarividentes de esta línea. Por ejemplo, Comín Colomer dejaba plasmada una auténtica declaración de principios en el último capítulo de *El comunismo en España (1919-1936)*:

La “provocación” estaba hecha. Constaba al marxismo que las derechas españolas intentarían un esfuerzo supremo. Y se frotaban las manos satisfechas, porque, contando con todos los resortes del Poder, triturarlas sería cuestión de poco. El plazo máximo de la insurrección quedó estipulado para el primero de agosto de 1936, Día Rojo Internacional. No obstante tan meditadas previsiones, el 18 de julio empezó el amanecer de España (1953: 30)<sup>374</sup>.

---

<sup>374</sup> Esta obra se integra dentro de una colección de libros que incluye títulos tan esclarecedores como *Regeneración del preso*, *Espanoles esclavos en Rusia*, *Escritores asesinados por los Rojos...* Comín Colomer llegaba a señalar, incluso, a la revista *Nuestro Cinema* –dirigida por el comunista Juan Piqueras y en la que, como hemos visto, escribió Rafael Gil– como «elemento difusor del comunismo “intelectual”» (1953: 27).

En este marco, la cinematografía española produce dos películas que sirven de trampolín a las que se estrenarían durante los siguientes años: *Cerca del cielo* (1951), la hagiografía del sacerdote Anselmo Polanco que firman Mariano Pombo y Domingo Viladomat y, fundamentalmente, la nueva versión de *Raza* (que se denominará entonces *Espíritu de una raza*), estrenada en 1950, más acorde a la coyuntura internacional y que suponía en esencia un remontaje del filme, con supresiones, cambios de sentido en algunas escenas e inclusión de textos alusivos a la lucha contra el comunismo, con ánimo de eliminar aquellos elementos de carácter fascista que pudieran ser incómodos a los futuros aliados occidentales.

Las películas producidas en este período se van a caracterizar por una marcada ortodoxia en el tratamiento del modelo anticomunista. Estas no hacen sino poner en imágenes algunos de los puntos que el Papa Pío XI había puesto de manifiesto en su encíclica *Divini Redemptoris* (1937) que venía a considerar el comunismo como *intrínsecamente malo*. Estamos, pues, ante un arquetipo poco menos que maléfico, demoníaco, y así debe quedar constatado en el comportamiento –abyecto, vil y de gran bajeza– de sus ideólogos. Son muchos los filmes que siguen este modelo –*Perseguidos* (José Luis Gamboa, 1952), *Pasaporte para un ángel* (*Órdenes secretas*) (Javier Setó, 1954), *Embajadores en el infierno* (José María Forqué, 1956), *Una cruz en el infierno* (José María Elorrieta, 1957), *Y eligió el infierno* (César Fernández Ardavin, 1957) o *Rapsodia de sangre* (Antonio Isasi-Isasmendi, 1958)–, pero ninguno ejemplifica mejor este ciclo que las dos producciones dirigidas por Rafael Gil y salidas de la pluma del diplomático y escritor José Antonio Giménez Arnau: *Murió hace quince años* y *El canto del gallo*.

#### V.2.6.2. *Murió hace quince años* (1954)

Giménez Arnau se convirtió en autor de referencia de este *subgénero* cuando el 17 de abril de 1953 estrenó en el Teatro Español *Murió hace quince años*, bajo la dirección de Modesto Higuera y con José María Seoane, Adolfo Marsillach y María Jesús Valdés en sus principales papeles. Por la obra, el escritor cántabro se hizo merecedor del Premio Lope de Vega y su éxito de público fue tal que ensombreció al alcanzado pocos años atrás por Antonio Buero Vallejo y su *Historia de una escalera*.

Su repercusión no pasó desapercibida a Vicente Escrivá, quien el mismo año de su estreno compra sus derechos para una pronta adaptación a la gran pantalla,

aprovechándose de su popularidad en el escenario. La obra supondría un cambio de registro respecto a las últimas producciones Aspa, de carácter religioso, para centrarse en el drama de los niños de Rusia, que salían de su patria huyendo de la Guerra Civil con rumbo a la Unión Soviética para, en la mayoría de los casos, no regresar jamás. Uno de ellos, Diego, volverá al hogar paterno convertido en un comunista convencido para conspirar en España. Rafael Gil ve posibilidades cinematográficas en la historia y, en colaboración con su director de fotografía Alfredo Fraile, quien dota a la imagen de un tono casi documental, y su decorador Enrique Alarcón, que diseña unos ambientes representativos de dos formas distintas de concebir la vida, realiza una puesta en escena encomiable. Efectivamente, Gil quiere incidir sobre la dicotomía entre unos seres sin sentimientos, alienados y superficiales, carentes del más mínimo valor, y otros dotados de humanismo, de amor incondicional, que dan importancia a los valores cristianos y a la familia. Sin ánimo de entrar en disquisiciones de tipo político, y siendo como son dos concepciones altamente contrapuestas, para plasmar con exactitud la lucha entre el bien y el mal, los valores católicos contra los *valores* comunistas, Rafael Gil hace uso de una variedad de elementos para hacer notar estas diferencias. Así, al presentar el mundo comunista inserta imágenes documentales que muestran ciudades frías y con escasa algarabía, seguido de un militarismo exacerbado con impactantes desfiles de soldados y máquinas que se confunden entre sí<sup>375</sup>. España es representada, en cambio, con toda clase de parabienes: seres humanos, que sienten y padecen; valores familiares y católicos y, paradójicamente, una exaltación de la libertad, al menos de movimientos, que se traduce en el entrañable personaje de Cándida (Carmen Rodríguez), la que fue ama de Diego (Francisco Rabal), que, al ser inquirida por este sobre su falta de libertad, le responde que ella puede irse cuando quiera y que en una ocasión se marchó porque se enfadó, pero los echaba tanto de menos que solo estuvo un día fuera.

Para lo que se muestra en pantalla, el presupuesto de la película no fue excesivamente alto. Uno de los socios fundadores de Aspa Films, Ramón Llidó, declaró que el presupuesto ascendía a 7.377.816,10 pesetas, aunque la Junta de Clasificación y Censura, como era habitual, solo reconoció 5.100.000 pesetas<sup>376</sup>. El 11 de febrero de 1954 se solicitó el permiso de rodaje por Vicente Escrivá, aprobándose el 27 de febrero,

---

<sup>375</sup> La producción solicitó incluir planos de desfiles soviéticos existentes en documentales «editados en la zona roja», depositados en la Filmoteca Española, recibiendo el visto bueno del Director General de Cinematografía y Teatro, notificado el 23 de julio de 1954 a Juan de Rada, Jefe de Producción del filme.

<sup>376</sup> AGA 36/03490.

si bien advirtiéndose, para evitar posibles y ulteriores dificultades de censura, de la necesidad de que se modificara la frase de Goeritz (Gerard Tichy), el mentor soviético de Diego, señalada en el plano 416, así como también que se cuidara extremadamente el personaje de Iranzo (Antonio Prieto), que, tal como estaba visto y tratado en el guion, resultaba un héroe de la idea comunista y a través del cual, sin pretenderlo, podía hacerse una indirecta apología, por lo menos en algún aspecto, de la idea marxista<sup>377</sup>.

Los interiores se rodaron en los estudios CEA y los exteriores en Bilbao y su Museo de Reproducciones Artísticas, Barcelona, El Escorial y calles de Madrid. En Bilbao le sucedió a Gil una cosa curiosa: paseando por el muelle buscando un buque de poco tonelaje, que tuviera apariencia de barco ruso, con objeto de que le sirviera para rodar unas escenas interesantes, encontraron uno que podía ser idóneo; hablaron con el capitán para recabar la necesaria autorización, y charlando con el marino, pudieron enterarse, con la consiguiente sorpresa, que se trataba en efecto de un barco ruso que fue apresado por las fuerzas nacionales durante la Guerra de Liberación (como la denominaba Rafael Gil).

*Murió hace quince años* fue calificada de primera categoría y entre los informes particulares redactados por los censores, podemos destacar el de Alberto Reig, que describe la película como

buena aunque fría y sin emoción. Aunque al principio posee ritmo y agilidad pero, aparte de la secuencia final de la persecución, el tono de la película no posee la auténtica fuerza e interés. Realización correcta e interpretación excelente. Dado el nivel del cine español, juzgando por el empaque de la película parece justa la máxima categoría<sup>378</sup>.

Estrenada en el cine Gran Vía de Madrid el 4 de octubre de 1954, tuvo, en general, críticas muy positivas, aunque algunas de ellas con matices. En *El Norte de Castilla*, Regidor escribió: «(La película) posee valores indiscutibles conseguidos principalmente por Rafael Gil»<sup>379</sup>. Después de comparar algunos momentos de la película con *La calle sin sol*, sostiene el crítico que Gil hace gala del oficio del director, pero se olvida del espíritu con el que filmó esta y «eso perjudica de manera definitiva a la película en conjunto, ya que no logra crear del todo el clima que la acción requiere. Y

---

<sup>377</sup> AGA 36/04745.

<sup>378</sup> Informe de Alberto Reig (sin fecha), en AGA 36/04745.

<sup>379</sup> *El Norte de Castilla*, 16 de octubre de 1954.

sobre todo ha transigido Rafael Gil con un final que empaña los numerosos aciertos de su labor»<sup>380</sup>. Por su parte, *Libertad* subrayó que

Rafael Gil, al que se le ha reprochado muy a menudo su precipitación como realizador, la escasa matización de los detalles, ha logrado en *Murió hace quince años* el éxito más claro de su copiosa obra cinematográfica, precisamente por el cuidado que ha puesto en las transiciones de tiempo, espacio y ánimo y por un alarde de buen pulso y equilibrio que sólo se quiebra, a nuestro juicio, en el “final feliz”, totalmente distinto del de la obra de Giménez Arnau, y que desmerece en relación con la densidad dramática de la película<sup>381</sup>.

En *Sevilla*, Luis Lorenzo alabó la realización de Gil:

Rafael Gil se había consagrado ya, antes de esta película, como un director de primera fila. Sin embargo, no había conseguido nada tan logrado ni de tanta calidad como esta última producción suya que puede compararse con las mejores obras de los grandes maestros del cine. La secuencia final del hijo corriendo de madrugada por las calles de Madrid en busca del padre que va camino de la muerte, es cine de primer orden. Es el gran cine de Carol Reed en *El tercer hombre* y de John Huston en *La jungla de asfalto*. Es el cine de un maestro<sup>382</sup>.

El filme de un maestro como también lo estimó el Sindicato Nacional del Espectáculo al otorgarle el premio a la mejor película de ese año.

Efectivamente, muchos de los elementos que Rafael Gil suele incluir en su cine alcanzan con *Murió hace quince años* unas cotas muy elevadas. Independientemente de que el tema esté acotado a unas circunstancias históricas que posibilitaron este tipo de películas, hoy día se sigue visionando con cierto interés. El filme tiene un ritmo narrativo vivo, con algunas de las mejores secuencias de todo el cine de Gil como la inicial en la que cientos de niños suben a un barco dejando atrás su vida y su familia, y un pequeño Diego que lucha denodadamente por desasirse de sus vigilantes, subrayado por un tema musical oscuro y amenazante de Cristóbal Halffter que se asociará, en lo sucesivo, a la alienación comunista. El adoctrinamiento de Diego en Moscú se confunde magistralmente con su paso a la madurez, mientras introduce inteligentes elipsis representadas por fundidos en el montaje. Un Diego niño que, paulatinamente, va aprehendiendo los principios comunistas, con una mirada directa, consciente; el Diego

---

<sup>380</sup> *Ibidem*.

<sup>381</sup> *Libertad*, 16 de octubre de 1954.

<sup>382</sup> *Sevilla*, 3 de diciembre de 1954.

maduro tendrá clara su misión en la sociedad comunista, pero su mirada está perdida; su mente, obnubilada...

El guion maneja muy bien los distintos mundos y la exaltación o, en su caso, repulsa de valores de índole cristiana. En la secuencia del adoctrinamiento de Diego, a la pregunta de qué haría en caso de que descubriera que su hermano roba en el *koljós*, éste respondió que, por supuesto, lo denunciaría; en la sociedad española, cuando el superior (Félix de Pomés) del padre de Diego, el Coronel Acuña (Rafael Rivelles, sobrio y seguro como en casi todos los trabajos del gran actor valenciano y cuya interpretación le valdría el Fotogramas de Plata al mejor intérprete de cine español), pone en entredicho la fiabilidad de éste, preguntando si lo denunciaría en caso de duda, antes de que le responda, afirma: «Por supuesto que no lo haría, ni yo tampoco», poniendo en alza la verdad de sus principios éticos y religiosos. Sí podría sorprender la falta de castigo (cinematográfico, se entiende) a Diego por su asesinato a sangre fría de otro camarada comunista, Muñoz (José Manuel Martín). Pero, en la lógica del pensamiento anticomunista, es lógico que no purgue ese pecado por haber acabado con la vida de alguien que no la merece, con lo que la redención que obtiene Diego al final de la película es total y sin condiciones.

El *atrezzo* también tendrá un significado simbólico en la película. Es bien sabida la utilización recurrente de elementos religiosos como los crucifijos, como trasunto de la sociedad franquista. Aquí serán un objeto hostil a Diego, algo que le han enseñado a odiar, de tal forma que cuando entra en la que fue su habitación y alza la mirada, se queda paralizado ante la visión del crucifijo que preside la mesita. Incluso su prima Mónica (Lyla Rocco) se da cuenta de su reacción y le propone quitarlo de allí, a lo que él se negará, alegando que si va a vivir allí debe convivir con todo aquello. La recepción que su padre le tributa en el aeropuerto también será motivo de sorpresa en Diego. Al abrazarle, la cámara se mueve desde la terrible mirada de Diego hasta el símbolo franquista del águila que se encuentra en la chaqueta de policía de su padre (FIGS. 84 y 85).

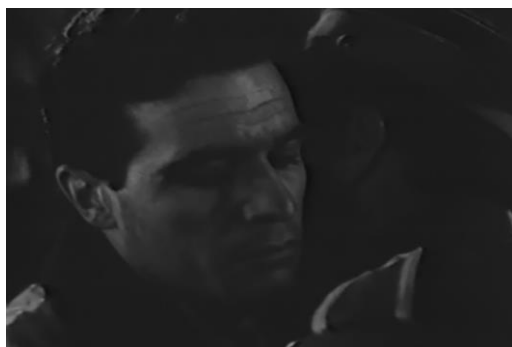


FIG. 84



FIG. 85

El desenlace de *Murió hace quince años* difiere de la obra original. En el referente literario, el hijo moría en el transcurso de una acción subversiva y el padre, al conocer la noticia por razón de su cargo, contestaba lacónicamente: «Mi hijo murió hace quince años». El final cinematográfico, por su parte, es un ejemplo de buena realización con un notable mantenimiento del pulso narrativo y un alto grado de tensión. Su estética es digna de encomio, con una puesta en escena expresionista y un juego de luces y sombras que recuerda a *El tercer hombre* (*The Third Man*, Carol Reed, 1949), en el que predomina la iluminación tenebrista, combinadas con la utilización de la profundidad de campo y usando lentes angulares para deformar las imágenes rodadas en exteriores. El corolario, en un giro netamente religioso, es signo de redención, de perdón, en un ambiente de paz y amor como es la familia<sup>383</sup>.

#### V.2.6.3. *El canto del gallo* (1955)

En 1954, Giménez-Arnau publica la novela *El canto del gallo*, que relata la persecución que sufre un sacerdote en un país innominado tomado por huestes comunistas y cómo es capaz de renegar de su condición clerical por su natural terror a la muerte, que, paradójicamente, será requisito *sine qua non* para su definitiva redención. Giménez-Arnau parte de una idea inspirada por Vicente Escrivá, quien le apremió para que escribiera la novela<sup>384</sup>. La obra de Giménez-Arnau tiene más de un paralelismo con *El poder y la gloria* (*The Power and the Glory*, 1940), de Graham Greene, que subraya también la persecución de sacerdotes católicos en el marco de la guerra Cristera en

---

<sup>383</sup> Según observó acertadamente Luis Deltell, profesor de la UCM, en su artículo «*Murió hace quince años*: Familia contra el Estado», parte de una comunicación leída en el Congreso de la Universidad Carlos III, *Historia y Cine*, año 2010.

<sup>384</sup> El propio autor se la dedicaría con el siguiente comentario: «A Vicente Escrivá, sin cuya cordialísima y obstinada insistencia no hubiese sido escrita esta novela». Vid. GIMÉNEZ ARNAU, J. A. (1954: 3).



México (1926-1929), cuya adaptación cinematográfica la filmó John Ford bajo el título *El fugitivo* (*The Fugitive*, 1947). En 1955, Escrivá firma el guion cinematográfico de la novela, añadiendo al componente político que dejaba entrever de una forma más diáfana la anterior *Murió hace quince años*, un elemento religioso a través de la duda, el pecado, el arrepentimiento y la redención de un sacerdote que llega a temer más al hombre que a Dios. Rafael Gil, que se encontraba en la cúspide de su popularidad como director<sup>385</sup>, vuelve a retomar un tema al que, en cierta forma, se había aproximado años atrás con *La fe*, aunque mientras que en esta la debilidad del sacerdote y las consiguientes grietas en su fe se manifestaban de un modo pacífico, a través de ideas que ponían en duda la existencia de Dios, en *El canto del gallo* la caída acaece por el miedo, por un terror incontrolable a una represión violenta, de lo que podría inferirse que sacerdote sí, mártir no...

El guion de Escrivá hace especial hincapié en la dicotomía entre el padre Müller (Francisco Rabal), que reniega de su condición de ministro de Dios por el pánico que le provoca la implacable persecución de que son objeto los sacerdotes en un país tomado por fuerzas comunistas, y Gans (Gerard Tichy), antiguo camarada en su época de estudios, que apostata de su fe cristiana y de todo aquello que representa Dios, todo en un marco de sordidez y permanente oscuridad que casa perfectamente con las distintas personalidades que destilan los personajes. Por lo demás, aun respetando la mayor parte de la novela, Escrivá realiza modificaciones sustanciales en el final: Hans (nombre de Gans en la novela) ha sido alcanzado por los disparos de la policía y, en el umbral de su muerte, ante la insistencia del Padre Müller, se arrepiente de sus actos. La *liberación* del sacerdote, en cambio, tiene lugar de un modo extemporáneo y totalmente ajeno a la continuidad narrativa del relato: después de una visita al médico para conocer el resultado de unos análisis, simulando ser otra persona, es informado del cáncer terminal que padece, en una fase que se presume dolorosísima. Müller rechazará la morfina para paliar el dolor, que aceptará dichoso como signo del perdón que finalmente Dios le ha otorgado. A fin de evitar la innecesaria recreación en el dolor físico del sacerdote, Escrivá, atendiendo exclusivamente al dolor psicológico, prescindirá de esta macabra conclusión y aunque, para su definitiva redención, sigue siendo necesaria la muerte del clérigo, ésta será más humana.

---

<sup>385</sup> En 1955, el Instituto de la Opinión Pública realizó una encuesta sobre los personajes y obras cinematográficas más populares. En el apartado de director, Rafael Gil fue segundo, con un 13% de los votos, detrás de Sáenz de Heredia, con un 14%.

El 10 de febrero de 1955, Vicente Escrivá solicita el permiso de rodaje y envía el guion a la Junta de Censura para su correspondiente análisis. En aras a la ortodoxia que habría de presidir el proyecto, por las consabidas dificultades que podrían darse en el tratamiento fílmico de un sacerdote que reniega de su condición, se presentaron por la Junta una serie de objeciones que habrían de ser consideradas a fin de que el proyecto «no sufriera decisiones extremas posteriores a su rodaje»<sup>386</sup>. Eran apreciaciones aconsejadas, en su mayor parte, por el censor eclesiástico, a cuyo juicio remitían el resto de miembros de la Junta para respaldar la aprobación definitiva del proyecto (aunque censores como Antonio Fraguas vieran «escaso valor cinematográfico»<sup>387</sup> al guion); algunas de ellas tienen un carácter dogmático, como la ausencia de duda por parte del sacerdote de que puede obtener el perdón de Dios; mientras que otras consideraciones se limitan a matizar errores en la redacción del libreto:

1. Suprimir del guion la frase «tú que sabes», que el Obispo contesta al sacerdote.
2. La frase de «Dios va a hablarte en mi nombre» se modificará por la de «voy a hablarte en nombre de Dios» u otra parecida que no contenga el error anterior.
3. Suprimir la frase del sacerdote cuando dice a Elsa «usted es mejor de lo que se figura aunque quiera disimularlo», ya que Elsa se dedica a la prostitución por lo que la frase resulta cuando menos inconveniente.
4. Margarita le pregunta al sacerdote si el moribundo a quien él no quiso confesar a pesar de habérselo pedido éste reiteradamente, se habrá condenado por su culpa a lo cual el sacerdote asiente. Es evidente que el sacerdote no puede afirmar que el moribundo se haya condenado sin saber si hizo acto de contrición, lo cual es presumible ya que le pidió confesión reiteradamente. Por otra parte, el sacerdote no debería contar a Margarita lo sucedido con el moribundo pues si esto supone un acto de humildad, también supone causa grave de escándalo<sup>388</sup>.

Para el reparto, Gil y Escrivá contaron con algunos de los actores que participaron en producciones precedentes, satisfechos de las prestaciones interpretativas que en cada colaboración ofrecían: Francisco Rabal, a la sazón bajo contrato en Aspa Films, en el papel del Padre Müller, con registros muy contenidos en su interpretación; Gerard Tichy, sobrio y seguro en el papel del oscuro camarada Gans; y la francesa Jacqueline Pierreux, interpretando a Elsa, una *femme fatale* abocada a una mala vida. En

---

<sup>386</sup> AGA 36/04757.

<sup>387</sup> Informe particular de Antonio Fraguas de 16 de febrero de 1955, en AGA 36/04757.

<sup>388</sup> AGA 36/04757. Ilegible firma del vocal eclesiástico.

el apartado técnico, los habituales de Gil: Enrique Alarcón, que viajaría con el cineasta a Múnich a rodar exteriores y documentarse en la ambientación de los decorados que se levantaron en los estudios C.E.A. para simular una ciudad innominada, cuyos rótulos nos llevan a Hungría –*üzlet* (tienda), *Eljen a piros* (atención el rojo) o *iroda* (oficina)– con calles empedradas, edificios de aire antiguo, sobrios... muy alusivos a la típica arquitectura de estilo comunista. Otros exteriores fueron rodados en El Poular, Gerona y Ripoll. Alfredo Fraile hace uso de una fotografía en blanco y negro de claroscuros muy acentuados, muy dramáticos. La música de Juan Quintero es excepcional, intensa, ominosa en las escenas de persecución.

Una vez salvadas las objeciones de censura y concedido el permiso el 18 de febrero, el rodaje se pone en marcha el 26 de marzo y, después de 29 días en exteriores (22 en España y 7 en Alemania) y otros 58 en los estudios C.E.A, concluye el 11 de junio de 1955.

Posterior a su paso por el Festival de Venecia, cuyas vicisitudes ahora comentaremos y que a la postre le concederían una publicidad añadida, *El canto del gallo* se estrenó el 26 de noviembre de 1955 en el cine Avenida de Madrid, con distribución de As Films. La crítica, en general, fue muy afín a la película: Gómez Tello, en *Primer plano* señaló:

Quedaba la dificultad de crear una atmósfera, que en el libro original va surgiendo lentamente del mismo curso del relato. En este aspecto ha sido mayor la intervención del director Rafael Gil y del operador Alfredo Fraile. El primero vuelve al estilo en blancos y negros absolutos que distinguió a *La guerra de Dios* –con la que *El canto del gallo* presenta bastantes analogías–, a la firmeza directa y exigente de proseguir una sola línea, a la huida de todo riesgo de dejar disolver la intensidad dramática en una minuciosidad proustiana, que utilizó en otras cintas como *El fantasma* y *doña Juanita* o *Huella de luz*. Desde el principio, Rafael Gil nos sumerge en una atmósfera sombría y violenta, con las calles desiertas, surcadas por las patrullas terroristas. Sólo hay dos momentos de evasión: la visita a la tienda de flores y la llegada del padre Muller a su aldea, recorriendo los campos. Pero estas escenas tienen un significativo valor como contrastes deliberados con sus derivaciones: la revelación a la viuda de las circunstancias en que murió su esposo y el diálogo del sacerdote que apostasó por miedo con su madre, que le creía muerto en martirio<sup>389</sup>.

---

<sup>389</sup> *Primer Plano*, nº 781, 1 de octubre de 1955.

Por su parte, en el periódico *Sevilla* alabaron la labor de Rafael Gil: «la narración fílmica es siempre vigorosa, intensa, áspera, como el argumento y su desarrollo literario, y está realzada por una ambientación expresiva y cuidada»<sup>390</sup>.

En cuanto a los informes de los Delegados Provinciales, en Huelva, en informe de 30 de noviembre de 1955, se constató la gran acogida del filme y una buena opinión crítica. El Delegado de Cuenca, por su parte, señaló en su informe:

Contando con un guión escueto e intachable, parece ser que su desarrollo, así como la personificación mental que del protagonista se hace, no agrada a la mayoría. Se reconoce la buena interpretación del principal personaje, pero se duda que sus reacciones sean las propias de un sacerdote católico, no tanto por lo que supone dejarse dominar por el miedo, sino por la reacción histérica que demuestra cuando lo han vencido. La dirección parece que no ha sabido ajustar estos detalles fundamentales, ya que en ellos estaba encajar al público<sup>391</sup>.

Ese año, *El canto del gallo*, quizá como contraprestación al desplante de Venecia, consiguió el tercer premio del Sindicato Nacional del Espectáculo, mientras que el Círculo de Escritores Cinematográficos concedió un premio especial a Gerard Tichy, como mejor actor extranjero en película española<sup>392</sup>.

#### V.2.6.3.1. Rasgos estilísticos y formales del filme. Estética y simbolismo

La película comienza con la búsqueda y persecución nocturna de unos sacerdotes en un país indeterminado donde se ha impuesto el toque de queda. Mientras aparecen los títulos de crédito, la fotografía se caracteriza por sus intensos contrastes lumínicos, presumiéndose, de esta forma, una película agobiante, todo bajo la densa música de Juan Quintero.

El miedo del padre Müller le hace negar su condición de sacerdote, desprendiéndose primero del alzacuello y después negándolo ante la policía. Ya en la cárcel, un moribundo que es consciente de su magisterio le pide confesión, pero Müller vuelve a negar, aunque esta vez se observan sus dudas cuando levanta la mano derecha para otorgarle su bendición y acaba bajándola ante la nueva llegada de la policía.

---

<sup>390</sup> *Sevilla*, 6 de noviembre de 1955 (sin firma).

<sup>391</sup> Informe particular del Director Provincial de Cuenca de 15 de noviembre de 1955, en AGA 36/04757.

<sup>392</sup> La concesión de este premio hizo que se oficializara a partir del año siguiente, para actor y actriz extranjero en película española, aunque su vigencia sólo duró dos años.

La opresión es el rasgo característico de la puesta en escena fílmica que pone en juego Rafael Gil. El cineasta se vale de un inteligente uso del sonido, con los ladridos de los perros de los soldados, las sirenas de la policía, los disparos fuera de campo... y de una fotografía en que la perenne oscuridad de la innominada ciudad –cuyas calles están tomadas por soldados y milicias comunistas y despobladas de población civil– en que se mueven los personajes, tanto en exteriores como en unos interiores vagamente iluminados, amén de los austeros decorados diseñados por Alarcón, entre los que merece especial mención el destinado para servir de despacho de Gans, un amplio espacio exiguamente ornamentado cuya función es empequeñecer al desdichado preso (FIG. 86). Solo los personajes del anarquista Hugo (Antonio Riquelme) y de Carlota (Julia Lajos), una convencida, aunque prudente, católica, ponen la nota de comicidad a las ominosas situaciones que muestra la película.



FIG. 86

En *El canto del gallo*, se pone en duda la naturaleza humana, en ningún caso la naturaleza de los *ismos*, catolicismo y comunismo. Desde los postulados de aquél, el Bien y el Mal son, respectivamente, valores consustanciales a cada uno de ellos. Así, los actos que realizan Gans y Elsa son justificados en el filme por las vicisitudes de duros pasados: mientras ésta se lanza a la prostitución, huyendo de un cruel marido que la maltrata, Gans reniega de su fe y de su condición de seminarista cuando muere el amor de su juventud en circunstancias no aclaradas en el relato fílmico. La negación de su condición sacerdotal de Daniel Müller es producto, por su parte, de un terror descontrolado, del miedo inherente al ser humano que nubla su raciocinio para la adecuada toma de decisiones. Solo hallará una relativa calma, antes de su definitiva expiación, al abrigo de su madre (Carmen Rodríguez) y del Obispo (Félix de Pomés), como representante de la Iglesia Católica, y que puede devolverle la paz interior que necesita el arrepentido sacerdote.

La eterna lucha entre el Bien y el Mal tiene su reflejo en la puesta en escena que realiza Gil en la secuencia final de la película: Gans, herido, huye de sus perseguidores a través de las cloacas, mientras el Padre Müller, en un desesperado intento de hallar la redención de su antiguo compañero de seminario y, por ende, la suya propia, corre en pos de él. La oscuridad envuelve la lóbrega figura de Gans en el lado derecho del encuadre (FIG. 87), circunstancia que aprovecha para disparar contra el sacerdote, situado en el lado de la luz, a la izquierda del cuadro (FIG. 88).



FIG. 87

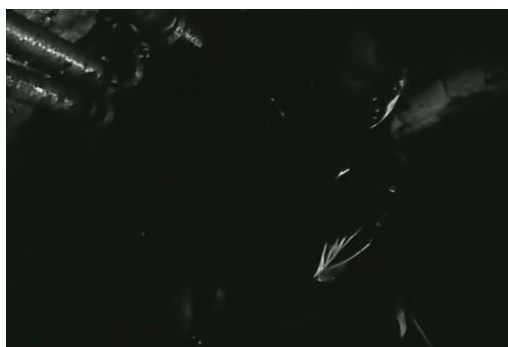


FIG. 88

Moribundo, el padre Müller arrastra su cuerpo en busca del comunista, al tiempo que le otorga su perdón. Gans, consciente de lo que ha hecho, deja caer su pistola y se acerca al sacerdote. «Se puede ser un miserable como yo y se puede matar como tú has hecho, pero al fin siempre está Dios aguardando». Müller es así consciente del perdón que Dios otorga a los arrepentidos, siendo por ello por lo que pugna por el arrepentimiento de Gans. Éste se ha ido acercando paulatinamente a la luz (FIG. 89) hasta quedar situado en el mismo encuadre junto al moribundo sacerdote (FIG. 90). «¿Tú crees que merezco esa paz?» Es el primer paso para su redención. Müller le absuelve de todos sus pecados, mientras un pasaje coral compuesto por Quintero remarca la escena. Acto seguido, Gans fallece fruto de las heridas recibidas y el Padre Müller, en el estertor de su muerte, mira al cielo, dichoso por alcanzar el Perdón divino, al tiempo que un potente haz de luz, cuya fuente, fuera de plano, se sitúa en el vértice superior derecho del encuadre, inunda con su energía la salvación de su alma (FIG. 91).



FIG. 89



FIG. 90



FIG. 91

#### V.2.6.3.2. Polémica en el Festival de Venecia

Es indudable que, amén de los logros interpretativos y técnicos de la película, el episodio vivido en Venecia sirvió para dar popularidad a la misma, al menos en el territorio nacional, pues su trayectoria internacional sí se vio en cierta manera afectada.

Junto a *Orgullo* (Manuel Mur Oti, 1955), *El canto del gallo* iba a representar a España en la XVI Mostra Internacional de Arte Cinematográfico de Venecia. Sin embargo, su proyección no llegó a efectuarse y los motivos aducidos por el director del Festival Ottavio Croze para tomar tal decisión, la falta de subtítulos en inglés o francés exigidos en la copia de la película presentada, no satisficieron a Gil y Escrivá. El cineasta replicó señalando que la película estaba preparada con los requerimientos del Festival y ajustada a las disposiciones incluidas en su Reglamento y que, según sostuvo<sup>393</sup>,

he oído decir que el film no se exhibe porque puede herir los sentimientos de determinado país. Respeto tal opinión, pero creo que también debe respetarse la mía, que es ésta: La película no está realizada con ánimo de molestar a nadie. No ocurre en un país determinado, sino en cualquiera que haya sufrido persecución religiosa. Intencionadamente la película está ambientada de un modo confuso:

---

<sup>393</sup> *Radiocinema*, nº 262, agosto de 1955.

los uniformes, el lenguaje, la arquitectura... es de países opuestos y geográficamente lejanos. España, país católico, ha traído a la Mostra un mensaje católico<sup>394</sup>.

En conversación con Del Arco, de *La Vanguardia Española*, el director concretó aún más esta explicación: «El Gobierno italiano prohibió la película doce horas antes de proyectarse y cuando el comité de admisión –dos críticos independientes y prestigiosos italianos– la había aceptado delante de Rabal y de mí, y nos había felicitado por la película»<sup>395</sup>. El motivo fue, según les comunicaron *oficialmente*, «porque podía ofender a Rusia y determinados países satélites»<sup>396</sup>. Al parecer, quebrantaba el artículo segundo del Reglamento de la Mostra que prohíbe la proyección de cualquier película que pueda ofender la sensibilidad de otros países que participen en el Festival. Al mismo tiempo que se prohibió *El canto del gallo*, también sufrieron el veto de la Mostra la norteamericana *Semilla de maldad* (*Blackboard Jungle*, Richard Brooks, 1955), siguiendo la resolución de un Comité del Senado de Estados Unidos, que la calificó de perjudicial para la juventud, y otro filme de origen checo.

Se desata, pues, una gran polémica, participando de ello incluso los medios italianos, muchos de ellos favorables a los intereses de Aspa Films, como *Il Tempo*, de Roma. El 7 de septiembre de 1955 se toma la decisión por la representación española de retirarse del Festival Cinematográfico, incluida *Orgullo*. Sobre este particular señaló Rafael Gil:

Toda la delegación española se solidarizó conmigo y aceptaron gustosos la retirada del Festival. Me complace decir que Mur Oti, director de *Orgullo*, la otra película que España presentaba en Venecia, y, por consiguiente, perjudicado notablemente con la retirada, fue quien primero lanzó la idea de abandonar conjuntamente Venecia. Es éste un detalle de compañerismo que le agradezco de todo corazón. Es también interesante decir que en el ambiente general se acogió con simpatía esta retirada oficial de la delegación española, y tanto la prensa como los comentarios privados que recogimos son favorables a nuestra actitud, y

---

<sup>394</sup> Aunque Rafael Gil advierte sobre el carácter innominado del país donde se desarrolla la historia, la decoración de Enrique Alarcón fue tan precisa que pobló de letreros en húngaro las calles de la ciudad. En detalles como éste se observa la proyección internacional que se preveía con la película, pues difícilmente podrían hallarse en España espectadores que hablaran húngaro. Al mismo tiempo, cuando la prensa local proclama la vuelta del Padre Müller a su parroquia, los planos detalle de las noticias van en castellano, iluminados por una potente luz, mientras, ensombrecidos, los textos húngaros rodean la noticia principal. Tal acaece por ejemplo en el periódico *Hungaria*.

<sup>395</sup> *La Vanguardia Española*, 18 de octubre de 1955.

<sup>396</sup> *Ibidem*.



aplaude este proceder, que no transige con politiquerías injustas y de mal estilo<sup>397</sup>.

Todo ello posibilitó que la prensa española, en un acto de pretendido *patriotismo*, se volcara con Rafael Gil, poniendo en tela de juicio la decisión tomada por la dirección del Festival. La revista *Triunfo* aprovechó para tributarle un homenaje por el conjunto de su obra, junto a otros destacados directores como José Luis Sáenz de Heredia, Ladislao Vajda, Juan Antonio Bardem, Antonio Román y José Antonio Nieves Conde. En las páginas de *Radiocinema*, su director, Joaquín Romero Marchent, redactó un editorial en el que hacía una defensa a ultranza de *El canto del gallo*:

La película española de Aspa, dirigida por Rafael Gil y basada en la novela de José Antonio Giménez Arnau, *El canto del gallo*, ha sido prohibida en el Certamen Internacional de Venecia ante el temor de que pudiera molestar a los países ocultos tras el “telón de acero”.

Por lo visto, Rusia y sus satélites tienen influencia en los medios cinematográficos internacionales. Lo que quiere decir que la política ha invadido y mediatizado el cine hasta hacer posible la injusticia y el atropello. Porque nunca falta un artículo aplicable para hacer prosperar lo injusto, ni otro que dejar de aplicar para que lo injusto pueda sobrevivir.

Ante estos hechos de matiz vidrioso, que gritan al mundo la poca libertad en que se desenvuelven los países que se dicen libres, la Delegación española, a las órdenes de don Fernando Blanco, ha abandonado el Certamen, el Lido y la gondolera Venecia de los duces<sup>398</sup>.

Después de agradecer el gesto a la Delegación española y a los promotores de la película por su «gesto de dignidad patria»<sup>399</sup>, Romero-Marchent insta a valorar con más ahínco festivales nacionales, desde San Sebastián a Punta Umbría, por «ser más libres que estos Certámenes donde no hay libertad, a pesar de estar promovidos en los países que se dicen libres»<sup>400</sup>. Termina el artículo con un «¡Arriba siempre España unida, grande y de verdad libre!»<sup>401</sup> y que demuestra que su opinión, unida a la del resto de la prensa era, antes que nada, una cuestión de exacerbado patriotismo.

Una visión bien distinta plantea, en cambio, Gabriel García Márquez, que, como corresponsal y crítico de cine en el Festival de Venecia, señaló que el retiro de la

---

<sup>397</sup> *Radiocinema*, nº 262, agosto de 1955.

<sup>398</sup> *Radiocinema*, nº 263, septiembre de 1955.

<sup>399</sup> *Ibidem*.

<sup>400</sup> *Ibidem*.

<sup>401</sup> *Ibidem*.

película del certamen tuvo para Gil un efecto muy positivo, calificándolo como «el mejor golpe de propaganda que se podía dar en Venecia» (1983: s/n). Según el futuro Nobel colombiano, «en medio del entusiasmo (Rafael Gil) confesó que había fotografiado los uniformes de los soldados rusos y había hecho confeccionar uniformes exactos para su película» (1983: s/n).

Días después de la controvertida decisión de abandono del Festival por parte de la delegación española, el 14 de septiembre, *El canto del gallo* se proyectó, en un pase privado, en el Colegio Español de Roma, al que asistieron eminentes invitados como la delegación diplomática española en la Ciudad Eterna, el Cardenal Gaetano Cicognani, que presidió la sesión, y algunos diputados italianos, y que, según recogía la prensa oficial española, en un alarde patriótico, fue muy bien recibida en general, tratándose, en palabras del Cardenal, de «una obra de profunda angustia, de hondo dramatismo y de aguda desesperación»<sup>402</sup>.

En contraposición a *Murió hace quince años*, la atención que ha merecido entre los actuales comentaristas cinematográficos *El canto del gallo* ha sido mínima. Aunque pudiera ser que su marcado tinte político y religioso obstaculizara una apreciación objetiva y un interés manifiesto, lo cierto es que tal argumento tiene poco peso si observamos la revalorización que ha ido adquiriendo en los últimos tiempos *Murió hace quince años*. Hay que remitirse, pues, a valoraciones pretéritas para sondear la opinión de los estudiosos de nuestro cine. Si Santos Fontenla la caracterizó, como al resto de la serie Escrivá-Gil, por su primario esquematismo, la falsedad de principio y la pobreza estética (1965: 34), más severo en su apreciación resulta Luis Quesada al tachar de mediocre la realización de Rafael Gil, entrando de lleno en el grupo de obras oportunistas que filmó el director al explotar unos temas religiosos expuestos y resueltos con demasiado efectismo, nula hondura y dudosa sinceridad (1986: 348). Méndez-Leite, por el contrario, se muestra afín a la obra de Gil al señalar que el realizador había velado por una fidelísima ambientación, abordando el tema con una corrección irreprochable (1966: 212). Sin entrar a valorar los principios ideológicos que

---

<sup>402</sup> ABC, 15 de septiembre de 1955.

presiden la película, lo cierto es que mal podemos hablar de pobreza estética en *El canto del gallo*. Rafael Gil, como ya había hecho con *Murió hace quince años*, realiza una digna adaptación de la novela de Giménez Arnau, mediante una puesta en escena en la que todos sus elementos coadyuvan a la creación de una atmósfera opresiva, malsana, agobiante: desde la tenebrista fotografía de Alfredo Fraile a los austeros decorados de Alarcón, el uso racional del sonido o la ominosa música de Quintero. Todo ello hace de *El canto del gallo* un ejemplo de creación fílmica más allá de las intenciones ideológicas de sus autores.

#### V.2.7. *La otra vida del capitán Contreras* (1955)

Basada en la obra homónima de Torcuato Luca de Tena, publicada en 1953, y con sugerencias de la propia autobiografía (1630) del soldado español Alonso de Guillén, más conocido como Alonso de Contreras, por querer honrar el segundo apellido de su madre, *La otra vida del Capitán Contreras* es una comedia fantástica de un famoso militar del siglo XVII que, tras haber tomado una pócima con ayuda de un alquimista para escapar de unos compañeros que quieren atraparlo por supuestas felonías, suspende su vida sumido en un profundo sueño hasta el siglo XX, en el que revive tras el derrumbamiento de una parte de la Iglesia de Santo Tomé en Toledo.

Concebida por Aspa, bajo cuyo nombre se presentó instancia de solicitud de permiso de rodaje el 26 de julio de 1954<sup>403</sup>, la película, si bien con guion del propio Escrivá y Luca de Tena, sería producida finalmente por Saeta Producciones Cinematográficas y Cesáreo González y distribuida por Suevia Films.

Tras serle concedido el permiso el 10 de agosto, la primera vuelta de manivela de esta producción con un coste de 7.964.524,79 pesetas tuvo lugar el 7 de septiembre de 1954, finalizando el 14 de noviembre. Durante este tiempo, se rodaron 175 planos en 29 días en los exteriores de Madrid, Barajas, El Pardo, Aranjuez y Toledo, mientras que en los Estudios CEA fueron filmados otros 393 planos.

Para el personaje del Capitán Contreras –pensado en un principio para Paco Rabal, que acababa de terminar su contrato con Aspa– escogieron a uno de los grandes actores del momento, cuyo reconocimiento en el cine alcanzaba ya una década, Fernando Fernán-Gómez, que compone un personaje con cierta dosis de histrionismo y

---

<sup>403</sup> AGA 36/04750.

cuya energía canaliza a la perfección en los momentos de locura que acontecen al capitán, cuando razona sobre su verdadera identidad. Fernando Sancho se encarga de darle réplica con su periodista sin escrúpulos Antonio Cornejo, en la línea del Chuck Tatum encarnado por Kirk Douglas y esbozado por Billy Wilder en *El gran carnaval* (*Ace in the Hole*, 1951), después de haber tenido como primera opción a Antonio Casal para este rol. Maruja Asquerino vuelve a trabajar con Gil por quinta vez, esta vez en un papel más amplio, demostrando las grandes dotes que ya se habían advertido en *Surcos* y *Hombre acosado* (Pedro Lazaga, 1952). Por su parte, la italiana María Piazzai, tras *Murió hace quince años*, desempeña el breve y desaprovechado, por frío e insustancial, papel de Silvia, la mujer de oscuro pasado que enamorará a Contreras.

Rafael Gil calificó al Capitán Contreras como una mezcla entre Cyrano de Bergerac y Don Quijote. Sobre la película, escribió en *Radiocinema*:

*La otra vida del Capitán Contreras* me ofrece la oportunidad de volver al cine de mis primeros tiempos de realizador; el cine sencillo, tierno, con humor y poesía; el de *El hombre que se quiso matar*, *Huella de luz* y *El fantasma y Doña Juanita*<sup>404</sup>.

Clasificada en Primera A y autorizada para mayores de 16 años por la Comisión de Censura el 7 de marzo de 1955, su estreno había tenido lugar el 1 de febrero anterior en el cine Gran Vía de Madrid. Tuvo buena acogida de público y crítica. Así, Barreira, en *Primer Plano* sostuvo que

Rafael Gil vuelve con ella al humor –el tema del humor, recuérdese, por el que alumbraron casi todos los realizadores importantes de España, aunque tuvieran luego que abandonarlo por esa espesa e increíble valoración que en nuestras latitudes colocan tan por encima a la lágrima sobre la sonrisa–, y lo hace con un tema espléndido: el que le brindaba la original y curiosa novela de Torcuato Luca de Tena, colaborador con Vicente Escrivá en el libro cinematográfico, cuyo tratamiento realizan el director y Ramón D. Faraldo. La película –que tendrá un lugar destacado en la lista veterana de Gil, y que marca, sin duda, el ápice de perfección a que lógicamente conduce el trabajo en equipo, tan raro en nuestros medios– es una delicia de gracia, de fantasía, de tierna humanidad, que nacen y fluyen de la gran “trovata”, de la gran idea original, que contiene en sí los

---

<sup>404</sup> *Radiocinema*, nº 222, octubre de 1954.

eternos pilares dramáticos de la sorpresa y el contraste y que brinda generosamente todas las posibilidades imaginables para su desarrollo<sup>405</sup>.

García de la Puerta, por su lado, dejó escrito en *Pueblo*:

La dirección de Rafael Gil, inspirada, exacta y dando siempre la sensación que se propuso, sin recurrir a ningún tópico ni a ninguna exageración. Quizá el mejor elogio que pudiera hacerse de Rafael Gil, en este caso, se reduzca a una sola palabra: la sencillez. O acaso a dos: la difícil sencillez<sup>406</sup>.

Inquirido por Enrique Brasó en su libro *Conversaciones con Fernando Fernán-Gómez* sobre su opinión acerca de la película, el actor adujo que *La otra vida del Capitán Contreras*

era una historia que, leída en el libro de Torcuato Luca de Tena y en las memorias del capitán Contreras, me parecía muy bien, muy divertida, muy interesante y, sobre todo, el personaje muy importante para un actor. Pero, en cambio, el guión no me convencía tanto y hasta recuerdo haber tenido un cambio de impresiones con Vicente Escrivá y Rafael Gil a propósito del personaje, en la fase de preparación, que no sirvieron para nada. La película, luego, me resultó algo decepcionante en cuanto que me parecía que lo único que estaba conseguido era una especie de perfeccionismo estándar, pero ya incluso un poco desfasado. Me seguía pareciendo interesante el personaje, pero no la interpretación del mismo que había conseguido yo. Creo que se quedó todo a un nivel un poco difuso (2002: 82).

El tiempo transcurrido desde la producción del filme hasta la entrevista de Brasó sirvió, sin duda, para matizar las declaraciones que el propio Fernán-Gómez había realizado, como parte de su promoción, en las páginas de *Radiocinema*:

Se trata de una historia divertidísima y enormemente dinámica, que ha de agradar al público más exigente. El tema tiene una gran fuerza cinematográfica y el guión me parece un acierto completo. Los productores están demostrando, de una manera contundente, que es preciso, para hacer una película de calidad, no escatimar ningún gasto, por lo que no es aventurado augurarles un triunfo absoluto. Estoy encantado de mi papel, que es de gran lucimiento para el actor, y me satisface trabajar junto a dos actrices, tan bellas y tan artistas, como Maruja

---

<sup>405</sup> *Primer Plano*, nº 747, 6 de febrero de 1955.

<sup>406</sup> *Pueblo*, 2 de febrero de 1955.

Asquerino y María Piazzai, sin olvidar a los demás elementos técnicos y artísticos que colaboran en esta excepcional cinta<sup>407</sup>.

La película comienza con una voz *over* de la Justicia (bajo la forma de su estatua simbólica filmada en contrapicado, para remarcar su ascendencia, y sosteniendo una balanza y junto a un letrero en el que se puede leer *Lex*) aludiendo a la especificidad del juicio que acaba de concluir. Gracias a la magia del cine, Gil busca una interacción entre la narradora y el espectador, al que hace partícipe desde el inicio del carácter particular de la historia. Además de señalarles que, efectivamente, están viendo una película, hace retroceder el tiempo para ubicar la acción desde el punto de interés que se había perdido el espectador, dejando que la narración discurra por sí misma.

Cornejo es un periodista cuya máxima aspiración es lograr la noticia, o manipularla, al precio que sea. Por boca de él, de Paca (Maruja Asquerino) y del Marqués del Darro (Félix de Pomés), se contará en el juicio la historia del Capitán Contreras, incorporando una serie de *flashbacks*, desde enfoques aparentemente subjetivos –aunque muchas de las secuencias estén narradas de modo neutro– muy similar a *Rashomon* (Akira Kurosawa, 1950), con distintos puntos de vista, que comienzan con el derrumbamiento de la Iglesia de Santo Tomé en Toledo. En el ínterin de esos *flashbacks* continuados, el propio Contreras, en el delirio de su vuelta a la vida, anticipa otra visión retrospectiva del porqué se encuentra en esa situación: otros tres narradores, pliego de cargos en sus manos, han enlazado uno tras otro los supuestos delitos cometidos por el capitán que le convierten en un individuo en busca y captura. Dos amigos, Luigi y su padre, Valenzuela, le acompañan en su encierro. Este último se erige en una especie de alquimista, de mago, una suerte de demiurgo, que es capaz de suspender la muerte de una persona. Por ser una película narrada en clave de comedia, se permite por la censura que un simple humano pueda decidir sobre la vida y la muerte de otro, aun dejándola en una especie de limbo, soslayando así las prerrogativas de Dios.

El capitán Contreras tiene que renacer, pues, a una nueva vida en la que irá descubriendo cuán distinta es la España del siglo XX de la España que conoció, con la ayuda del doctor Yuste (cuyo apellido le era familiar a Contreras por ser el monasterio donde murió Carlos V) y el periodista Cornejo. Así, desde un enfoque satírico, se hace

---

<sup>407</sup> *Radiocinema*, n° 222, octubre de 1954.

una crítica mordaz de ciertos aspectos de la sociedad de entonces: la manipulación de una noticia ya no solo por un simple periodista, sino por toda una cadena de televisión norteamericana, que llega a miles de familias y que muestran en directo, cual *reality show*, la declaración de amor de Contreras a Paca. Y el consumismo atroz –que, curiosamente, ocurre en Estados Unidos, pero que es antesala del que en breve se producirá en España– representado por la figura del oportunista puertorriqueño Piñata, que le quiere vender todo tipo de productos valiéndose de cualquier añagaza y que, previamente, ha intentando conseguir una compensación económica por haber matado hace tres siglos a un pariente suyo.

La película acaba como había empezado, con el rostro lloroso de Silvia recordando a Alonso de Contreras, en la típica estructura circular de Gil, aunque esta vez con un añadido un tanto forzado cuando la joven, que ha salido del juzgado, camina por un sendero y ve el fantasma difuso de Contreras saludándola. Juntos acabarán perdiéndose en lontananza.

Admirable labor de Enrique Alarcón, destacando su diseño de una sala del juzgado perfectamente acabada, con paredes altas y la usual incorporación de los techos. La música de Juan Quintero, apropiada, con el uso de coros femeninos para subrayar el carácter legendario y fantasmagórico de Contreras.

#### V.2.8. *La gran mentira* (1956)

La pasión que Rafael Gil tenía por el cine hace de esta película su particular homenaje al Séptimo Arte. Un tributo que no deja de ser implacable, pues si muestra las bambalinas y entresijos de una producción cinematográfica, enseña también las miserias, caprichos y falsedades que se mueven en este peculiar universo. Este acercamiento al mundo del cine se postula, pues, como una «valiente denuncia de la hipocresía del mundillo cinematográfico mediante unos personajes pretendidamente veraces»<sup>408</sup>. El director definió así su contribución al género *cine dentro del cine*:

Es la historia de una gran crueldad. Eso no quiere decir que se trate de una película cruel. Su tono es todo lo contrario: tierno, limpio, sutilmente gracioso... Tal definición hay que buscarla en lo que la película dice, pero no en cómo se dice... Y al afirmar que *La gran mentira* es la historia de una gran crueldad no

---

<sup>408</sup> VIZCAÍNO MARTÍNEZ, J.C.: «El cine dentro del cine», en *Revista Dirigido*, nº 415, octubre de 2011, p. 67.

quiero decir que el cine por dentro sea siempre cruel, pero sí que lo es en muchas ocasiones. Como el teatro o los toros o ciertos sectores del deporte en los que la ambición y la vanidad juegan una carta definitiva<sup>409</sup>.

El cine español no era prolijo en películas que abordaran este tipo de contenidos; últimamente, solo *Vida en sombras* (Lorenzo Llobet-Gràcia, 1948) había merecido una cierta atención. De Hollywood habían llegado dos grandes obras maestras que versaban sobre el cine: *El crepúsculo de los dioses* (*Sunset Boulevard*, Billy Wilder, 1950) y *Cautivos del mal* (*The Bad and the Beautiful*, Vincente Minnelli, 1952), pero es la alemana *Mientras estés a mi lado* (*Solange du da bist*, Harald Braun, 1953), con Maria Schell y Hardy Krüger, la que tiene algunos puntos en común con *La gran mentira*. Vicente Escrivá diseña la historia de un actor fracasado, César Neira (Francisco Rabal), que por mor de las circunstancias, se ve *apadrinando* a una mujer de pueblo, Teresa Campos (Madeleine Fischer), que ha ganado el concurso “Famosa en una noche”, del popular programa radiofónico *Cabalgata fin de semana*, presentado por Bobby Deglané, y al que le había apuntado su tío (Rafael Bardem). Comoquiera que la joven se encuentra en silla de ruedas, César se convierte en su acompañante durante quince días en los que le enseña Madrid, haciéndola olvidar su triste situación. Todo tiene su fin, pero el avisado productor Paulino Sándalo (Juan Calvo) considera que un *biopic* sobre Teresa sería un éxito de público asegurado, para lo que pretende su participación, que solo conseguirá si accede a que César sea el coprotagonista. Como Teresa está perdidamente enamorada del actor, hará lo que le pide, sin saber que todo es una gran mentira.

Con ánimo de comenzar la producción, Gil y Escrivá viajaron a Roma y allí entablaron contacto con Madeleine Fischer para interpretar el papel de Teresa, una vez desestimada la inicialmente prevista Anna Maria Ferrero, la María Bolkonskaya de *Guerra y Paz* (*War and Peace*, King Vidor, 1956). Fischer se había convertido en una estrella del cine italiano desde que obtuvo el León de Oro de San Marcos en la Bienal de Venecia de 1955, por su trabajo en *Las amigas* (*Le Amiche*), de Michelangelo Antonioni —que la había descubierto cuando ejercía de modelo en una casa de modas—, en cuyo reparto figuraban también Eleonora Rossi-Drago y Valentina Cortese. Francisco Rabal sería su *partenaire* en la última película que rodaría con Rafael Gil

---

<sup>409</sup> *Radiocinema*, nº 295, marzo de 1956.



hasta *Currito de la Cruz*<sup>410</sup>. Juan Calvo hace un gran papel como el ambicioso productor Paulino Sándalo y Manolo Morán como el representante de Neira. Testimoniales son, asimismo, las apariciones de Antonio Ozores y José Luis Ozores en dos pequeños papeles, así como famosos de aquellos años que asisten como invitados a la *première* de la ficticia película *Amargo horizonte*: José Luis Sáenz de Heredia, Jorge Mistral, Fernando Fernán-Gómez, José Tamayo, los futbolistas Ramallets o Samitier, el hostelero Perico Chicote...

El 29 de noviembre de 1955 Aspa Films solicita el preceptivo permiso de rodaje. El presupuesto previsto sería de 7.533.934,24 pesetas (Rafael Gil ganaría 550.000 pesetas por su labor de dirección y 50.000 por su trabajo en el guion técnico, a partir del argumento y guion literario de Vicente Escrivá, mientras que Paco Rabal recibiría 450.000 pesetas). El 23 de diciembre fue propuesta la autorización del libreto y la concesión de la licencia de rodaje con dos objeciones<sup>411</sup>:

1. La escena de la página 145 de Sara en salto de cama con César recostando la cabeza sobre las piernas de ella deberá realizarse con discreción para que no sea preciso suprimirla después.

2. Por las mismas razones se cuidará la realización de la escena de Sara y César tumbados en la playa.

Aunque la fecha original de inicio del rodaje era el 15 de diciembre, la primera vuelta de manivela se produjo cuatro días después y la filmación se extendería durante 98 días, 23 en exteriores y 75 en los Estudios Sevilla Films.

El 1 de abril de 1956, Domingo de Resurrección, se estrena *La gran mentira* en diecisiete capitales de provincia españolas, encabezadas por Madrid (Gran Vía) y Barcelona (Coliseum). Aunque no disfrutó del éxito de anteriores filmes de Aspa –que tres meses atrás había estrenado otra producción con un mayor tirón entre el público, *Recluta con niño* (Pedro L. Ramírez, 1956)–, sí tuvo un recorrido digno en su trayectoria comercial, aunque comentarios como los vertidos por el Delegado Provincial de Cuenca pudieran dar una imagen distinta:

---

<sup>410</sup> En la película, su personaje, César Neira, sufre un accidente de coche que le desfigura la cara con una cicatriz que recorre su rostro; curiosamente, en 1963 estuvo a punto de morir en un accidente de coche, del que salió ileso, pero quedando como *recuerdo* indeleble una cicatriz en su mejilla, signo reconocible del actor en los años venideros.

<sup>411</sup> AGA 36/04764.

Película con tema nada nuevo, exponente de las facetas interiores del mundo del cine poco conocidas para los de fuera, se desarrolla en un ambiente de egoísmos y pasiones que no atenúa el episodio final. El guion es sencillo, fluctuando entre lo dramático y sentimental acertando en no caer en ninguno de los dos extremos pero con poco acierto en el desarrollo, ya que llega a ser una repetición de diálogo y escenas un poco cambiadas de plano; llegando a perder interés por preverse el final<sup>412</sup>.

Sí tuvo mejor acogida por parte de la crítica oficial. Gómez Tello firmó un comentario laudatorio en *Primer Plano*:

Al margen de la precisa intención satírica hay la historia de la maestra paralítica, sentimental y rosada historia. La combinación de ambos elementos es una de las mejores virtudes que tiene este film. Rafael Gil ha mantenido ponderadamente el equilibrio de ambas fuerzas, aunque en la primera parte de la película sea más intenso el documento de la vida cinematográfica y hacia el final el film se ilumine con el dulce sentimiento del amor. Su gran experiencia cinematográfica le ha servido para construir la película de un modo inteligente, con alardes técnicos —como en las escenas en que la cámara nos introduce en los grises Estudios muertos— y con oportunos toques pintorescos<sup>413</sup>.

Por su parte, en *Radiocinema*, Jesús Bendaña afirmó que estamos ante un:

buen tema que Rafael Gil ha convertido en uno de sus mejores films. Hay matiz en los personajes, risa y sonrisa; dolor y emoción. En este juego de valores está precisamente el mayor acierto del director, que esta vez ha contado con la eficaz colaboración de artistas de relieve universal<sup>414</sup>.

*La gran mentira* es una película entretenida que combina los entresijos del cine con una historia melodramática en la línea de Douglas Sirk y tan del gusto del guionista Vicente Escrivá. Aun siendo el final sensiblero, no deja de tener emoción, remarcada por la notable interpretación de Madeleine Fischer. Los elementos técnicos del film, como siempre, rayan a gran altura: a los buenos trabajos de Alfredo Fraile y Enrique Alarcón, se añade una sobresaliente música de Jesús Guridi, que le valió la medalla del Círculo de Escritores Cinematográficos. Guridi invirtió aproximadamente veinte días en escribir la partitura, en jornadas de relativa calma las primeras; de un trabajo normal las

---

<sup>412</sup> Informe del Delegado Provincial de Cuenca de 14 de noviembre de 1956, en AGA 36/04764.

<sup>413</sup> *Primer Plano*, nº 808, 8 de abril de 1956.

<sup>414</sup> *Radiocinema*, nº 298, abril de 1956.

siguientes, y de verdadero vértigo las últimas, según llegó a contar. La dirección de la partitura corrió a cargo de José Pagán, con el que el compositor vasco quedó plenamente satisfecho.

El guion de Escrivá está lleno de guiños irónicos al mundo cinematográfico, siempre con un tono amable: desde los censores hasta los críticos cinematográficos (uno de ellos emplea una de las frases más arquetípicas de esa época: «un triunfo del cine español»), pasando por productores en busca de negocios, guionistas pesados, aspirantes a actores... Prácticamente todos han pasado por la pluma de Escrivá. Frases ingeniosas que llevan a la risa, aun estando insertas en un melodrama: «El cine español ha encontrado su lugar en el mundo»... para después, cuando le pregunten al taquillero cuánto se ha recaudado se vea que ha sido una cantidad pírrica. La respuesta es ingeniosa: «Pon el cartel de la quinta semana». O el representante de César (Manolo Morán) cuando le comenta a éste: «Me llamaron de Astor Films y aún no sé si lo que quieren es un actor de carácter, un perro de caza o una póliza de seguro. Como el director es húngaro, vaya usted a saber...» (en una clara referencia a Ladislao Vajda). Pero el personaje estrella en el que Escrivá vierte gran parte de ese sarcasmo respecto al Séptimo Arte es el de Paulino Sándalo –*alter ego* ficticio de Cesáreo González–, quien arenga a sus empleados autoproclamándose el faro de los éxitos (trasunto de La antorcha de los éxitos, lema de la productora valenciana CIFESA) o el As de la producción cinematográfica (es esta una película distribuida por As Films)<sup>415</sup>. De sus ingeniosos comentarios no se *salvarían* ni Escrivá ni Gil: así, cuando están estudiando cómo explicar la curación de la parálisis de Teresa en *La hora suprema*, la película que esta va a protagonizar, uno de los miembros de su equipo de producción propone que ella vaya a Lourdes y gracias a un milagro de la Virgen pueda caminar, a lo que Sándalo replica: «¿Qué te crees, que esto es una película de Escrivá dirigida por Rafael Gil?» (en alusión a *La Señora de Fátima*).

---

<sup>415</sup> La imagen de Paulino Sándalo fue portada de *Triunfo* (2 de noviembre de 1955), cuyo divertido titular era «el número uno de los productores, creador de tantos éxitos memorables, anuncia un nuevo lote en su producción, que constituirá, sin duda, la máxima sensación de la temporada».

#### V.2.9. *Un proyecto fallido: El Cid*

Cinco años después de su primera película juntos, todo hacía prever que en 1956 iba a comenzar el rodaje de la ambiciosa producción sobre la legendaria figura del caudillo medieval Rodrigo Díaz de Vivar, *El Cid Campeador*, que Gil y Escrivá llevaban dos años gestando. En efecto, en 1954 habían comenzado los trabajos preparatorios de una película que se presumía grandiosa y las noticias y rumores sobre quién protagonizaría al egregio caballero se habían ido propagando por los distintos medios<sup>416</sup>. Mientras tanto, se habían rodado *La otra vida del capitán Contreras* y *La gran mentira* como antesala a la que sería el plato fuerte de la producción nacional de 1956. A este fin, el 27 de febrero de ese año, Escrivá solicita el preceptivo permiso de rodaje de *Romance del Cid Campeador* (que en posterior carta se notificó que el título se modificaría por el de *El Cid*), para lo que envían el oportuno *dossier* previo con los datos económicos, técnicos y artísticos del filme<sup>417</sup>. La intención era producirla con la empresa italiana Athena Cinematográfica en Eastmancolor y Cinemascope. El presupuesto inicial fue valorado en 20.302.142,85 pesetas, de los cuales el 70% sería aportación española, mientras que el 30% restante correspondería a la firma italiana (de esta cantidad, 650.000 irían a parar a manos de Rafael Gil). El guion, director y protagonistas masculinos serían españoles y dos actrices de primera categoría y un actor serían extranjeros. Por acuerdo con Athena Cinematográfica, esta adquiriría los derechos para la explotación en Italia, Francia, Alemania, Bélgica y sus posesiones y colonias así como Luxemburgo y Malta, mientras que Aspa Films tendría para el resto del mundo. El cuadro artístico estaba compuesto por intérpretes habituales del cine de Gil de los últimos tiempos: Francisco Rabal (Rodrigo Díaz de Vivar), Madeleine Fischer (Doña Jimena), Doña Urraca (Nadia Grey), Enrique Diosdado (García Ordóñez), Gerard Tichy (Don Alfonso), Fernando Sancho (Antolínez), Rafael Calvo (Fernando I) y Luis Induni (Bellido Dolfos), además de una previsión de 35.000 figurantes.

---

<sup>416</sup> Durante la posproducción de *Un traje blanco* circulaban las noticias de que *El Cid* iba a ser protagonizada por Anthony Quinn, con el que parece ser que hubo acuerdo, y Elizabeth Taylor, de la que se esperaba contestación. Con el mismo actor planeó igualmente llevar a efecto la realización de *El hombre solitario* –más tarde conocida como *El hombre de la isla*–, con guion de Escrivá.

<sup>417</sup> AGA 36/04767.

La fecha aproximada de inicio de rodaje sería el 9 de abril de 1956, con una duración prevista de 17 semanas, 11 semanas en exteriores y 6 en los Estudios C.E.A. En cuanto al trabajo de posproducción, en España se harían los trabajos de doblaje y en Italia todos los trabajos de laboratorio, incluyendo el tiraje de las copias estándar.

No obstante, según contaba el propio Rafael Gil, los colaboradores extranjeros propusieron un aplazamiento hasta el mes de septiembre, con el fin de conseguir para la película *la mayor categoría artística y técnica*:

*El Cid* es una producción de excepcional volumen y ambición, y por ello es lógico que busquemos las mejores colaboraciones. Pero si éstas no eran posibles hasta septiembre, consideramos que lo más sensato era retrasar hasta la primavera el comienzo del rodaje, ya que éste no podía iniciarse de cara al invierno, lo que hubiera dificultado extraordinariamente la realización de las escenas de batallas, tan importantes en el conjunto de *El Cid*...<sup>418</sup>

Aunque se pospuso el rodaje hasta marzo de 1957, el laborioso proceso de preproducción, en el que llevaban invertidos más de tres millones y medio de pesetas, ya estaba realizado: las localizaciones de exteriores en ciudades como Burgos, Palencia, Soria...; el asesoramiento del hijo de Ramón Menéndez Pidal, Gonzalo, en todos los pormenores históricos de la producción; el vestuario y el *atrezzo* preparados para ambientar correctamente los veinticuatro decorados diseñados por Enrique Alarcón en los Estudios CEA. En este último punto es donde se vislumbra la categoría del Cid de Gil y Escrivá: doscientas tiendas de campaña, incluyendo ocho lujosísimas tiendas reales, castellanas y moras; setecientas banderas, miles de lanzas, flechas, carcajes, alfanjes, gumías, escudos, arcos... Mientras en los almacenes de Peris se amontonaban también dos mil trajes de guerreros castellanos a caballo, tres mil trajes de jinetes árabes, dos mil de guerreros moros a pie, mil lujosos trajes de damas y caballeros de la corte, con joyas y adornos de la época, dos mil de gentes de pueblo, quinientos hábitos de monjes, obispos, músicos, juglares...

Pero la primavera llegó y el proyecto no terminaba de arrancar definitivamente. Rafael Gil, que en los últimos meses de 1956 había estado ocupado con *Un traje blanco*, vista la situación de *impasse* y con su natural pasión por rodar, comienza a preparar *Camarote de lujo*, desentendiéndose definitivamente de su ansiado proyecto. A principios de 1958 se retomó de nuevo el interés por *El Cid* y así se comunica a los

---

<sup>418</sup> *Primer Plano*, nº 815, 27 de mayo de 1956.

medios, pero ya sin Rafael Gil en la dirección, aunque sí con la producción de Aspa Films<sup>419</sup>.

#### V.2.10. *Un traje blanco* (1956)

En una de las frecuentes suspensiones que tuvo el proyecto de *El Cid*, las innatas ganas de Gil de rodar una nueva película y un guion atractivo hicieron posible anticipar *Un traje blanco*. Para el cineasta estamos ante

una película poemática, sencilla y tierna. Tan bello, tan conmovedor es el guión de Vicente Escrivá, que no me produce contrariedad alguna retrasar el rodaje de *El Cid*. Un traje blanco me compensa con creces. Porque de todos los temas que hasta ahora me proporcionó Vicente Escrivá, éste es, sin duda, el que se ajusta mejor a mi estilo. Es una historia muy simple, muy elemental, pero con una enorme ternura, con una conmovedora humanidad<sup>420</sup>.

La historia de *Un traje blanco* está inspirada en un hecho real que le sucedió al niño francés Jean Claude Collignon, cuya ilusión era tomar la Primera Comunión con un traje blanco. El pequeño, miembro de una humilde familia, hubo de aceptar un rudo trabajo para intentar reunir el dinero necesario. Hasta que un día sufrió un grave accidente que le dejó inválido... El periódico *France Soir*, al conocer el suceso, inició una suscripción para socorrer al niño, que acabó recibiendo la nada despreciable cantidad de dos millones y medio de francos. Esos acontecimientos sirvieron de base a Vicente Escrivá para redactar un guion pleno de poesía cuyos personajes y situaciones giran en torno a Marquitos (Miguelito Gil) y su dulce sueño de tener un traje blanco. Presentado el texto a censura, fue aprobado el 28 de mayo de 1956, aunque entre los informes particulares, Antonio Garau se mostraba tibio en su apreciación del guion y particularmente ortodoxo en el tratamiento que debía recibir el niño:

Un guión pesimista aunque no veo motivos de prohibición. Tampoco los veo de alabanza. En el guión, Marcos aparece como un héroe. Yo creo que el público

---

<sup>419</sup> Para llevarlo a cabo, Aspa se asocia con el productor americano Martin A. Gosch. El presupuesto inicial había pasado a ser de setenta millones de pesetas e iba a ser dirigida por un inglés y con los consabidos actores de renombre mundial. Pero tampoco tuvo éxito y Escrivá, desilusionado, acabó por vender toda la documentación recopilada a Samuel Bronston que, esta vez sí, fue capaz de realizar la esperadísima película épica de un caballero de leyenda.

<sup>420</sup> *Primer Plano*, nº 815, 27 de mayo de 1956.

apreciará en él una gran dosis de tozudez susceptible de curación a base de un tratamiento de severidad razonable<sup>421</sup>.

Con ánimo de distribuir la película en Italia, Aspa llegó a un acuerdo de coproducción con Lux Film por el que la participación financiera del grupo italiano sería del 10% sobre un presupuesto estimado de 6.000.000 pesetas –aunque el coste final sería de 6.830.288,25 pesetas, de las que 600.000 correspondieron a Rafael Gil por su dirección–, que pagaría directamente a Aspa, exhibiéndose de tal suerte en Italia y territorios como Trieste, Chipre y Malta con el nombre de *El gran día*<sup>422</sup>.

El 16 de mayo de 1956 Vicente Escrivá solicita el cartón de rodaje, que le es concedido el 29 del mismo mes. A partir de junio comienza una filmación que se extendería durante catorce semanas, de las cuales ocho fueron en los Estudios C.E.A. y seis en exteriores de Madrid, Segovia, El Molar, Torrelaguna, Getafe, Villaverde, Barajas, Hortaleza y Sepúlveda. En esta última localidad se rodó la mayoría de secuencias exteriores: por ejemplo, en la plaza mayor de la ciudad se alzó durante el rodaje una estatua en lo alto de un pedestal cuadrado, con un zócalo verde, para una escena. Para el pueblo fue todo un acontecimiento, pues asistían frecuentemente al rodaje el alcalde, Emiliano Alonso Ortega, y demás cargos civiles y eclesiásticos del pequeño pueblo segoviano.

Para el reparto, aparte de Miguelito Gil, el director madrileño contó con habituales de su cine como Luis Induni<sup>423</sup>; Julio Núñez en el rol de su hermano José, cuya secuencia con Marcos, filmada en un primer plano mutuo, en la que le suplica su perdón por haber hurtado el dinero que le había dado Doña Antonia (Margarita Robles) para comprar el traje, es de una emoción a flor de piel; una joven Julia Martínez en el papel de la hermana de Marquitos, Rosa; y otro niño prodigio de esos años, desbordante de desparpajo y naturalidad, Miguel Ángel Rodríguez, cuyo papel del monaguillo Polonio despierta la sonrisa en el espectador. José Isbert hace de alcalde en un breve pero destacadísimo papel.

---

<sup>421</sup> Informe de Antonio Garau de 28 de mayo de 1956, en AGA 36/04768.

<sup>422</sup> Como reconoció a Antonio Gregori, este es el título que Gil hubiera preferido para su estreno español por encima de *Un traje blanco* y que, según su opinión, está en la base de la pobre respuesta del público, al hacer «pensar a la gente que se trataba de un anuncio de Galerías Preciados» (Gregori, 2009: 86).

<sup>423</sup> Luis Induni fue un actor italiano que hizo carrera en España al participar en más de doscientas películas, sobre todo interpretando personajes de fuerte carácter. Habitual de los *spaghetti-westerns* hispanos, Rafael Gil le dirigió en trece ocasiones, aparte de contratarle para varias de sus producciones.

Distribuida por As Films, la nueva película de Rafael Gil se estrenó en el Palacio de la Música de Madrid el 26 de noviembre de 1956. Días atrás, el director había sido homenajeado por el cine-club del Colegio Mayor Universitario San Pablo, donde el crítico del diario *Arriba* Luis Gómez Mesa, en una conferencia titulada *El cine de Rafael Gil*, disertó sobre su obra desde los tiempos en que era escritor cinematográfico.

Aunque la respuesta del público fue discreta, *Un traje blanco* recibió elogiosos comentarios desde las Delegaciones Provinciales en su posterior recorrido por la geografía española. La mayoría de ellas confirmaron las palabras del Delegado de Cuenca:

Técnicamente cuenta con un guión sencillo, pero de fondo tan humano, que gana tanto al público entendido de cine como a los padres, o a los que como éstos, tienen sensibilidad para poder comprender las reacciones infantiles. La dirección lo desarrolla ajustadísimo, sacando todo el partido tanto al tema como a las posibilidades de los pequeños intérpretes<sup>424</sup>.

Pasó después a otros países, proyectándose en ciudades como París, muy alabada por la crítica francesa, y en Roma, en la que se presentó en el cine Fiammetta ante un selecto y numeroso público en el que se encontraban personalidades como el conde de Navasquies y Castiella, embajadores de España en Roma y la Santa Sede, respectivamente.

Entre las revistas críticas de la época, Gómez Tello, en *Primer Plano* señaló que

como director, Rafael Gil ha tenido una fundamental preocupación, a diferencia de otras de sus películas, en las que eligió una mayor hondura psicológica. Esta preocupación era la de respetar la espontaneidad en todo: en el marco de la acción, en el juego de los intérpretes, en el lenguaje de la cámara. Como en *El fantasma y doña Juanita*, ha preferido darnos una visión directa de un pueblo de Castilla, rodando preferentemente exteriores y con un sentido plástico de gran belleza. Los dos intérpretes infantiles han sido mantenidos ajenos a toda la trama complementaria, dejándoles conservar esa gracia y esa ternura que cada uno de ellos representa: Miguel Ángel Rodríguez, el gracioso ejemplo de travieso monaguillo, y Miguelito Gil en el papel de Marcos. Si el tacto del director consiste en saber manejar sus intérpretes y saber lo que puede exigirse de ellos, en este caso, el mérito fundamental de Rafael Gil radicó en haber canalizado la espontaneidad de una interpretación admirable por todos los conceptos, sin que

---

<sup>424</sup> Informe de 8 de enero de 1957, en AGA 36/04768.



pueda decirse cuál de los dos pequeños actores está mejor. (...) Una gran película, humana, sencilla y llena de ternura<sup>425</sup>.

En las páginas de *Film Ideal*, Sobrino, después de hacer notar la artificialidad de ciertos diálogos entre los niños, elogia la labor directiva al sostener que

la dirección de Rafael Gil imprime a la película un ritmo cinematográfico que al principio resulta tal vez lento pero que va ganando *momentum* hasta llegar a un perfecto lenguaje ágil y brillante. Algunas secuencias como la del sueño de los Reyes Magos y la del descubrimiento del monumento están muy bien logradas, así como el final de la primera comunión de Marcos<sup>426</sup>.

Jesús Bendaña, en *Radiocinema*, considera que con *Un traje blanco*,

Rafael Gil ha calibrado la fuerza expresiva de cada momento y lo va sirviendo con método hasta alcanzar ese final de incontenible emoción en donde la imagen, la luz y el sonido se complementan para ofrecer la más bella estampa cinematográfica, que no es ni más ni menos que el resultado de una coordinación de valores, bien conjuntados y viene manejados por este magnífico director<sup>427</sup>.

Su impacto entre el público y la crítica de ese tiempo tuvo su justa recompensa con los premios que obtuvo. Así, al tercer premio del Sindicato Nacional del Espectáculo, se unió el Premio del Círculo de Escritores Cinematográficos a la mejor fotografía en blanco y negro para Cecilio Paniagua y el Gallo de Oro al mejor director en el Primer Festival de Películas para la Juventud celebrado en 1960 en Forlì (Italia), donde el propio Miguelito Gil se hizo con la Medalla de Oro al mejor intérprete.

Se ha tachado a la película, incomprensiblemente, de film capitalista (Rubio, 2013: 232), de apelar al consumismo como elemento imprescindible en la consecución de la felicidad, así como de no dar valor a las cosas *per se*, sino por su coste económico, sobre todo a raíz de la secuencia en que Marcos está en Galerías Preciados en Madrid viendo trajes blancos de comunión y solo cuando se prueba uno es dichoso. Pero su sueño no es algo estrictamente material, sino que es cumplir el deseo que tenía su fallecida madre de verle vestido de blanco, como signo de pureza e inocencia. Y por ese anhelo habrá de luchar...

---

<sup>425</sup> *Primer Plano*, nº 842, 2 de diciembre de 1956.

<sup>426</sup> *Film Ideal*, nº 3, diciembre de 1956.

<sup>427</sup> *Radiocinema*, nº 331, diciembre de 1956.

Magnífica la secuencia del sueño de Marcos, que, bajo su perspectiva infantil, no puede sino soñar al Rey Mago Baltasar, a quien ha pedido su traje blanco, con su séquito, sus trompeteros, con un portaestandartes llevando la prenda, todo como si formaran parte de la Cabalgata del 5 de enero. Las imágenes están tratadas a cámara lenta y la música de Guridi se encarga de subrayar toda la secuencia, con esos toques musulmanes para describir a Baltasar, y que se irá apagando paulatinamente conforme Marcos deje de soñar.

#### V.2.11. *Camarote de lujo* (1957)

*Camarote de lujo* supone una mirada de Rafael Gil a la cuestión de la emigración, que en la fecha de su producción estaba en franco despegue, sobre todo a América, destino que cambiaría radicalmente a partir de los años sesenta al optarse por países europeos como Suiza, Francia o Alemania, que a la sazón gozaban de una pujante bonanza económica. Tenía lugar una notable fluidez en los movimientos migratorios que se estaban produciendo entre España y Sudamérica (Argentina y Venezuela, fundamentalmente) desde finales de los años cuarenta y que, a la sazón, habían experimentado su punto álgido hacia el bienio 1956-1957, auspiciados por el Estado. En efecto, en 1956 se había creado el Instituto Español de Emigración a fin de dirigir la política migratoria y gestionar la documentación necesaria para un movimiento legal de personas y bienes al extranjero. Ese mismo año se había adherido al Comité Intergubernamental de Migraciones Europeas y pudo ser garante, así, de la concesión de un primer trabajo y unos mínimos recursos en caso de querer emigrar a América, atendiendo a las peticiones de mano de obra de los países destinatarios. El régimen franquista concedía tanta importancia a la emigración en esa época que hasta el propio Noticiario Oficial, el NO-DO, mostraba imágenes de felices emigrantes lejos de su patria<sup>428</sup>.

El director continuaba siendo un observador implacable y sagaz de la realidad circundante y, como tal, era consciente de las posibilidades dramáticas que tenía un tema así. No obstante, la génesis de *Camarote de lujo* se encuentra, como hemos visto

---

<sup>428</sup> Como demuestra, por ejemplo, el NO-DO nº 838A de 26 de enero de 1959, en el que se agasajaba, como si fuera un premio, al emigrante español número veinte mil, llegado a Buenos Aires en virtud del programa de reagrupación familiar, acudiendo, incluso, a una recepción por parte del Embajador español en Argentina.

páginas atrás, en la posibilidad que Gil había barajado de realizar una versión en color de la obra de Wenceslao Fernández Flórez *Huella de luz*<sup>429</sup>. Así dejó constancia en las páginas de *Primer plano*:

Mi primera idea fue hacer otra vez *Huella de luz* en color, y antes de dar ningún otro paso, quise volver a verla en una sesión de cine-club. Y, para mi asombro, comprobé que la película no había envejecido; conservaba su vigencia y no había perdido su fragancia. Volverla a hacer no me hubiera supuesto sino simplemente añadirle algunos arrequives de técnica, dada la distancia en años con respecto a su rodaje. Lo medité y decidí no hacerla...<sup>430</sup>

Desestimada, pues, esta idea –así como la posibilidad de adaptar la obra de José María Gironella *Los cipreses creen en Dios*<sup>431</sup>–, volvió la atención a otro relato corto del escritor gallego, *Luz de luna* (1915), cuyo contenido era de una tremenda actualidad, al poner sobre el tapete la cuestión migratoria. Gil habló con Fernández Flórez sobre esta posibilidad, pero este no terminaba de ver las posibilidades cinematográficas de su relato. Cuando el director le comentó la línea de adaptación que pensaba desarrollar, no solo le convenció sino que el mismo escritor redactó los diálogos de los personajes.

El papel protagonista recayó en Antonio Casal, actor que, tras *El fantasma* y *Doña Juanita* y habiendo protagonizado cuatro películas de Rafael Gil en cuatro años, dejó de trabajar con el director madrileño por diversos motivos, incluso de índole personal, por una pequeña disputa no aclarada de la que Antonio Casal se confesaría responsable. Sin embargo, los personajes protagonistas de las obras de Fernández Flórez que había adaptado Gil al cine tienen muchos puntos en común y tanto en *El hombre que se quiso matar* como en *Huella de luz*, la imagen que Antonio Casal ofreció fue perfecta. El personaje de Aurelio de *Luz de luna* tiene algo del Federico Solá de la primera o del Octavio Saldaña de la segunda: un pobre tipo que parte de una situación de desaliento, de pobreza o de desamparo y que, al final, de una forma u otra, verá transformada su existencia. En *Camarote de lujo* el único pero que se podría poner a la elección de Casal sería su edad en comparación con su *alter ego* literario: mientras que Aurelio en *Luz de luna* tiene 20 años, Antonio Casal ya tenía cumplidos a la sazón 47,

---

<sup>429</sup> De hecho, en la lista de películas presentadas por la distribuidora As Films para la temporada 1956-57 se encontraba esta nueva versión, escrita por Vicente Escrivá y protagonizada por José Luis Ozores.

<sup>430</sup> *Primer Plano*, nº 871, 23 de junio de 1957.

<sup>431</sup> Para esta adaptación fallida, Gil había coescrito el guion con Julio Coll y José Germán Huici y aunque corrió el rumor de que Montgomery Clift había sido sondeado para el papel principal, su veracidad resulta poco probable, toda vez que Clift acababa de sufrir un grave accidente de coche que le dejaría visibles secuelas en su rostro.

aunque aún conservaba ese aire de juventud que el paso de los años no había hecho desaparecer de su rostro. Para encontrar la actriz protagonista idónea, Gil tuvo mayores dificultades. De hecho, comenzaron a rodar sin ella, porque buscaban una actriz que hiciera un personaje ingenuo y las que Gil veía no daban esa imagen. Finalmente, el papel fue para María Mahor, que hasta la fecha había tenido un par de apariciones testimoniales en la gran pantalla. José Marco Davó, que haría el papel de Don Fabián, un jefe sin escrúpulos similar al ya desempeñado en *La guerra de Dios*; Manolo Morán, como el gallego que simula ser un andaluz amante de la guitarra y la buena vida; y Fernando Sancho, como el ayudante de Don Fabián que intenta seguir su ejemplo para hacer fortuna, son otros actores que conforman el reparto. Y, además, todo un hallazgo que realiza su papel con solvencia: el actor que hace de emigrante que vuelve, pasado el tiempo, a su patria convertido en un rico indiano, no era profesional, sino un constructor de toldos, que actuaba en representaciones teatrales efectuadas por una agrupación de aficionados. Su nombre era *Eumedres* –un seudónimo que en gallego se traduciría por *Más arriba*–. Así lo recordaba Gil:

Cuando estuve en La Coruña localizando exteriores hablé con escritores, periodistas y artistas de allá, pidiéndoles me dieran algún nombre de actor gallego capaz de dar al emigrante de mi película un acento de auténtica humanidad. Y todos señalaron al mismo: a *Eumedres*<sup>432</sup>.

El 22 de abril de 1957 la Dirección General de Cinematografía y Teatro concede el cartón de rodaje, que había sido solicitado el 29 de marzo. Con un presupuesto de 8.375.000 pesetas, *Camarote de lujo* se filmó a partir de mayo durante 16 semanas, 9 en exteriores y 7 en los Estudios CEA. Simultáneamente, Aspa había requerido también el permiso para rodar la película en color, para lo que la Dirección de Cinematografía se puso en contacto con el Servicio de Ordenación Económica de la Cinematografía para que informara al Consejo Coordinador de la Cinematografía sobre las disponibilidades de material virgen en color, siempre que este Consejo estuviera a favor, atendiendo a las características técnicas, artísticas y temáticas, como así fue finalmente (en Eastmancolor, pues la productora debía atenerse al tipo de material o procedimiento de

---

<sup>432</sup> *Primer plano*, nº 871, 23 de junio de 1957.

color de que dispusiera el Ministerio de Comercio). Fue, pues, la primera película de estas características rodada por Rafael Gil<sup>433</sup>.

He tardado en decidirme, y no por ser enemigo del color en el cine, sino porque esperaba pacientemente el momento de madurez técnica que actualmente ya ha alcanzado. El cine en blanco y negro –fotográficamente– era perfecto y me resistía a prescindir de él. Creo que *Camarote de lujo* se presta mucho al cine en color, por ser justamente una película de muy poco colorido, de tonos suaves, grises... En esta línea se ha conseguido la mejor fotografía en color, y tras lograrla, por ese sistema voy<sup>434</sup>.

Es cierto que siendo su primera película en color, es un color apagado, triste, como el desarrollo de la trama; un tratamiento que intensificaría en películas siguientes de su filmografía, llegando a la plenitud en obras como *Siega Verde*, *Rogelia* o *La vida nueva de Pedrito de Andía*, en consonancia con los exteriores donde se filmarían.

Hubo muchos planos complicados en la película: desde que los miles de figurantes, barcos, trenes o automóviles se movilizaran de forma tal que se observara naturalidad y que el espectador pudiera creer en su autenticidad, hasta cuestiones más concretas, como que un trasatlántico de veinticinco mil toneladas tuviera que atracar tres veces durante una jornada de cuatro horas para conseguir un efecto que no había salido bien; o los apuros que pasaron en la minúscula estación de Cecebre (La Coruña), donde habían organizado un tren para el exclusivo uso de la película, pero que tenía que salir disparado, dejando planos a medio hacer, para refugiarse en una estación próxima, cada vez que se acercaba otro tren de los de servicio ordinario...

El 14 de noviembre de 1957 la Junta de Clasificación y Censura se reúne para visionar el filme. Sobre *Camarote de lujo*, el Reverendo Padre Juan Fernández señaló que estamos ante una

película española bien realizada que se sigue con interés. Lástima que el personaje Aurelio no se presente con más dignidad y no tan atontolinado; porque *bonum ex integra causa* y si él ha hecho esa buena obra debe ser consecuente consigo mismo en toda su vida y no debe mentir ni tampoco pretender irse de polizón en el barco<sup>435</sup>.

---

<sup>433</sup> La primera película que se había hecho en España en color era *En un rincón de España* (Jerónimo Mihura, 1949), con Conrado San Martín, Oswaldo Genazzani y Blanca de Silos.

<sup>434</sup> *Primer plano*, nº 859, 31 de marzo de 1957.

<sup>435</sup> Informe del Rvdo. P. Juan Fernández de 14 de noviembre de 1957, en AGA 36/03630.

El 9 de diciembre la Junta comunica que ha de suprimirse la secuencia del teatro, algo en lo que la práctica totalidad de sus miembros estuvo de acuerdo. No obstante, comoquiera que dicha secuencia no fue eliminada del montaje definitivo, se mantuvo su clasificación como autorizada únicamente para mayores de 16 años, que había sido decidida por acuerdo de la Junta de 30 de noviembre de 1957.

Aunque el 10 de diciembre se le había otorgado la categoría de Primera B, la introducción de varias modificaciones en el doblaje y montaje, con la inclusión de nuevas escenas rodadas para las que se construyeron *ex profeso* algunos decorados (casa de compra-venta, rincón de oficina de Correos, escalera y portería de la casa de Aurelio y una reconstrucción de más del 50% de los decorados del camarote del barco), que totalizaron veinte planos nuevos, hizo que la Junta clasificara *Camarote de lujo* como Primera A el 17 de febrero de 1958. El coste de producción estimado fue de 6.300.000 pesetas, con un importe de protección del 35% del coste aprobado (2.205.000 pesetas), aunque la productora la había valorado previamente en 8.298.071,23 pesetas (ganando 600.000 pesetas Gil por su dirección).

En este ínterin, Gil estaba prácticamente resuelto a abandonar Aspa Films, enfrascado como estaba con los trámites burocráticos y administrativos de la creación de su propia productora. Su decisión de mantener *Camarote de lujo* con la secuencia del teatro y la imposibilidad, pues, de ser clasificada para todos los públicos, había ido demorando el estreno de la película. Aspa había suscrito a la sazón un acuerdo de distribución en exclusiva con C.B. Films, pero las discrepancias con Gil eran evidentes, con lo que, tras llegar a un acuerdo con la otra parte, el director madrileño se hizo con los derechos de la película y concertó el pertinente acuerdo de distribución con CEA (Rubio, 2013: 238-239)<sup>436</sup>. Con ánimo de obtener una clasificación óptima, con los beneficios comerciales que ello implicaba, el Director de CEA Distribución, Joaquín Agustí, interpuso recurso de apelación el 29 de abril de 1958, por el que apelaba tanto a la índole moral de su tema, exaltación de la virtud y del espíritu de justicia a través de la figura de su protagonista, como al modo en que el filme había sido realizado sin efusiones amorosas ni situaciones equívocas. Ponía como ejemplo en el recurso que «una escena que se desarrolla en un teatrillo provinciano de revistas, necesaria para presentar al protagonista como hombre de moral intachable, ha sido realizada en un tono

---

<sup>436</sup> Ello no es óbice para que siga apareciendo en los títulos de crédito del filme “Una producción Aspa Films”.

burlesco, grotesco, para mayor logro del propósito moral que preside toda la película»<sup>437</sup>. Ese recurso sería denegado el 26 de mayo de 1958, lo que sería determinante para que en 1961 fueran cedidos los derechos de distribución a Brepí Films.

Tras tantas vicisitudes, su estreno tiene lugar el 22 de junio de 1959 en el cine Callao de Madrid. En las páginas de *Primer Plano*, Gómez Tello se mostró especialmente entusiasta:

Uno apostaría cualquier cosa que esta película la ha hecho Rafael Gil para su propia satisfacción de director, para recuperar la nostalgia de volver al punto de juventud en que comenzó, ya con un buen bagaje intelectual, su carrera de realizador (...). El ritmo, el desarrollo, la fotografía, todo es perfecto en su sencillez<sup>438</sup>.

Rafael Gil modificó el original *Luz de Luna* por el de *Camarote de lujo*, en alusión al sueño que tiene Aurelio: viajar en un trasatlántico esplendoroso, en un camarote de lujo, una vez casado con Guadalupe y teniendo mucho dinero. Pero su significado es más simbólico: el cambio de título supone una traslación del acento de la narración de un tono triste intrínseco a la *Luz de Luna* de Fernández Flórez a la esperanza, el sueño optimista de un *Camarote de lujo* de Gil. Esta historia sobre emigrantes es una de las mejores películas de su autor en unos años, la segunda mitad de los cincuenta, especialmente productivos. Aun con un final un poco edulcorado, el filme representa a la perfección el drama que supone el éxodo para unas familias que, hastiadas de su situación, buscan un futuro más halagüeño.

---

<sup>437</sup> *Ibidem*.

<sup>438</sup> *Primer Plano*, nº 976, 28 de junio de 1959.

## VI. RAFAEL GIL PRODUCTOR. UNA MIRADA AL CINE POPULAR

### VI.1. *¡Viva lo imposible!* y *Siega verde*: Cine con mayúsculas

#### VI.1.1. *¡Viva lo imposible!* (1958)

Tras abandonar Aspa Films, Rafael Gil funda su propia productora, Coral Producciones Cinematográficas, con ánimo de tomar las riendas de las producciones desde el origen, gestionando los presupuestos mediante financiación directa, adelantos de distribución, subvenciones estatales y coproducciones con otros países<sup>439</sup>. Con su conversión en productor Gil sigue la senda ya marcada por compañeros como Ignacio F. Iquino o José Luis Sáenz de Heredia –y que más adelante harían otros como Antonio Román, que fundaría Castilla Cinematográfica (Cooperativa) en 1961–, que accedieron a las labores de productor para aprovechar los beneficios fiscales y los créditos sindicales a la sazón existentes. El 8 de octubre de 1957 es inscrita la nueva empresa en el Registro de la Propiedad Intelectual, con un capital inicial de 3.000.000 pesetas, con Rafael Gil Álvarez ejerciendo la titularidad personal (Riambau, 2008: 361). La primera película oficialmente producida por la nueva firma, obviando *Camarote de lujo* –que, como hemos visto, comenzó siendo una producción Aspa para acabar perteneciendo a Coral, pese a que en los títulos de crédito iniciales se siga manteniendo el nombre de la empresa de Escrivá–, fue *¡Viva lo imposible!*. Como una manera inmejorable de comenzar esta nueva etapa, Gil volvería con esta película a su querido ambiente circense, después de *El fantasma* y *Doña Juanita*, y tras haberlo incluido en diversas secuencias de otras películas como *La noche del sábado*, *El gran galeoto* y *Un traje blanco*.

Se podría entender *¡Viva lo imposible!* de muchas formas: como un canto a una vida que solo se vive una vez, como una lucha por los sueños, como una despreocupación, una renuncia a lo material y lo terrenal... Miguel Mihura y Joaquín Calvo Sotelo, en la obra teatral que bajo este título estrenaron en 1939, la dotaron, pues, de múltiples lecturas. Rafael Gil añade a estas interpretaciones su homenaje a un gran amigo, secundario en muchos de sus filmes y cuyos minutos en pantalla, muchos o

---

<sup>439</sup> Más información sobre la faceta productora de Rafael Gil en el anexo II: Rafael Gil productor: Coral Producciones Cinematográficas y Azor Films.



pocos, siempre eran estelares: Manolo Morán<sup>440</sup>. Si Rafael J. Salvia ya le había dado el papel protagonista de *Manolo, guardia urbano* (1956), Gil le regalará otro gran personaje: Don Sabino, el funcionario ministerial que, cierto día, harto de una vida anodina e insulsa, abandona todo y, junto a sus hijos, entra a formar parte de un circo. Esa intención de disfrutar de la vida de una manera auténtica concede al filme un aura de optimismo personificada en un Don Sabino que será consciente de que solo disfrutará cuando se despoje de sus *ropajes* externos.

Aunque en un primer término se intentó acordar un contrato de coproducción con la productora italiana Mercur Film para incluir a actores como Aldo Fabrizzi, Walter Chiari y Lea Padovani y donde Coral aportaría el 70% del presupuesto, el acuerdo finalmente no se concretó. De esta forma el 3 de octubre de 1957 Rafael Gil solicita, sin socio alguno, el cartón de rodaje que le sería otorgado el 24 de octubre. Recibido el guion de Miguel Mihura y Rafael Gil en Censura no se pusieron especiales reparos. Entre los informes particulares de los censores, Juan Fernández escribió que

el tema está bien llevado y, a mi juicio, ningún reparo ofrece ni en cuanto a la forma ni en cuanto al fondo. Tal vez convenga suprimir en la pág. 206 la frase de que Miss Mirra [papel interpretado por Jacqueline Pierreux] es la amante de Don Sabino, porque no es necesaria para la continuidad de la acción, y además para que el día de mañana pueda autorizarse la película para todos los públicos, ya que el asunto y el tema en sí es totalmente inocuo<sup>441</sup>.

Por su parte, Antonio Fraguas preveía que se haría «otra película fofa»<sup>442</sup>. En este sentido, sí podría sorprender la aceptación de la escena en que Don Sabino hace saber a sus hijos que el encargado del Registro, Don Armando Clavesantos, se ha quitado la vida y cómo una alusión al suicidio puede aparecer finalmente en la película. Evidentemente, la sorna con la que se trata este hecho luctuoso hace que se convierta en algo infantil: ha decidido suicidarse porque, al subir el Impuesto de Utilidades y serle detraídas quince pesetas todos los meses, tenía que renunciar al café con bollo, algo que no ha podido soportar. Es lo que lleva a Don Sabino a tomar la decisión de renunciar a su insípida vida: aunque puede permitirse el café con bollo, no puede acceder, como afirma, al puro y al habano.

---

<sup>440</sup> Se hace difícil pensar en otro actor para el papel de Don Sabino, pero lo cierto es que previamente había sido considerado Juan Calvo, el inolvidable Sancho Panza de *Don Quijote de la Mancha*, para el papel.

<sup>441</sup> Informe de Juan Fernández de 14 de octubre de 1957, en AGA 36/04782.

<sup>442</sup> Informe de Antonio Fraguas de 9 de octubre de 1957, en AGA 36/04782.

Aparte de Morán, Rafael Gil contrató a Paquita Rico para el papel de Palmira, con el que demostraría que podía ser algo más que una estrella folklórica, impresión confirmada en *¿Dónde vas Alfonso XII?* (Luis César Amadori, 1958); José Marco Davó, haciendo, por supuesto, de un director de circo que se aprovecha de sus trabajadores; el gran humorista Miguel Gila como Adriani el domador (de leones y de bebés); y otros habituales del director como Julia Caba Alba, una criada llorona, y Fernando Sancho, un sensible lanzador de cuchillos. La película está narrada por la recurrente voz *over* a cargo de Fernando Rey.

Para el rodaje, Enrique Alarcón ambientó el plató número 4 de los Estudios CEA como un gran circo abigarrado de carromatos, jaulas de fieras, montones de lonas, cuerdas, grandes cestos de mimbre, baúles y cientos de diversos cachivaches<sup>443</sup>. De la fotografía se volvió a encargar Alfredo Fraile en su último trabajo con Gil<sup>444</sup>. Filmada en Eastmancolor, Fraile volvió a repetir en *¡Viva lo imposible!* ese tono apagado de que había hecho gala en *Camarote de lujo*.

El presupuesto presentado por la productora fue de 8.657.247,24 pesetas, mientras que el aprobado por la Junta de Clasificación y Censura el 20 de mayo de 1958 fue de 5.950.000 pesetas, más una adición por 15 copias de explotación y publicidad de lanzamiento que ascendía a 6.687.352 pesetas, a efectos de protección, que se cifró en un 35% del coste reconocido, acordado por unanimidad y una categoría a efectos económicos de Primera B, aunque sería rectificada el 19 de septiembre y calificada como Primera A gracias a las mejoras técnicas, fundamentalmente en mezclas y montaje, y por su buen papel en el Festival de Cine de Berlín (con lo que el valor estimado de la producción se incrementó igualmente y pasó a 7.203.700 pesetas y 40% de protección económica, acordado por mayoría), con unos informes particulares que, en general, destacan la labor directiva de su autor<sup>445</sup>.

Efectivamente, la Dirección General de Cinematografía y Teatro seleccionó *¡Viva lo imposible!* para representar al cine español en el VIII Festival de Cine de Berlín durante el mes de julio de 1958. Ese año, el Jurado estaba presidido por Frank Capra,

---

<sup>443</sup> Dos años atrás, Alarcón se había encargado de los decorados de *Todos los días sale el sol* (Antonio del Amo, 1956), una producción de ambiente circense con cuya historia *¡Viva lo imposible!* guarda muchos paralelismos.

<sup>444</sup> Estaba inicialmente previsto que Fraile se hiciera cargo de la fotografía de *La casa de la Troya*, pero, por encontrarse rodando otra película en Barcelona, tuvo que ser sustituido por el francés Michel Kelber, que ya había trabajado con Gil años atrás. A partir de ese momento, en las películas de Rafael Gil, el color será casi exclusividad (con notables excepciones como los trabajos de Cecilio Paniagua o Gábor Pogány) de otro grande de la dirección de fotografía de nuestro país, José Fernández Aguayo.

<sup>445</sup> AGA 36/04782.

director admirado por Rafael Gil al que tuvo oportunidad de conocer e intercambiar impresiones. Su proyección en el Zoo Palast fue celebrada en la capital alemana. Entre la prensa teutona, *Nachtaufgabe* señaló que su presentación «fue un auténtico gran éxito de público, que entró de lleno enseguida en el regocijante asunto, matizado por el más fino humor, con pasajes de la más honda ternura. Magnífica la dirección de Rafael Gil y magníficos todos sus intérpretes»<sup>446</sup>. Por su parte, *Der Abend* calificó *¡Viva lo imposible!* como «una encantadora película española cuya comicidad surge de un tema profundamente humano y emotivo: la ilusión con que todos perseguimos o soñamos con un cambio en nuestras vidas»<sup>447</sup>. El Oso de Oro se lo llevaría finalmente la película de Ingmar Bergman *Fresas salvajes* (*Smultronstället*, 1957), en un certamen al que también habían concurrido otros filmes como *Fugitivos* (*The Defiant Ones*, Stanley Kramer, 1957), o *Tiempo de amar, tiempo de morir* (*A time to love and a time to die*, Douglas Sirk, 1957).

El 30 de mayo de 1958 la Junta de Clasificación y Censura calificaría la película como autorizada para mayores de 16 años. Distribuida por CEA, se estrenó en el Palacio de la Música de Madrid el 1 de septiembre de 1958. Entre la crítica, Gómez Tello en *Primer Plano*, después de puntualizar que aún faltaba la gran película de Gil de exaltación circense, subrayaba que estábamos ante un «film muy lleno de matices, de contrastes, se mueve siempre con esta alternancia de situaciones. La seguridad de su realizador le permite mantener equilibrado el juego argumental, sin caer ni en la caricatura ni en el folletín. Es un lenguaje cinematográfico plácido en el que lo espectacular del circo se interpola con tacto»<sup>448</sup>. La excelente labor de Manolo Morán sería recompensada en los premios anuales del SNE al obtener el premio al mejor actor.

#### VI.1.2. Siega verde (1960)

Una vez concluido el rodaje de *El Litri y su sombra*, Rafael Gil tenía previsto dirigir *Volveré a ti*, adaptación de *El niño de la bola*, de Pedro Antonio de Alarcón, con libreto del mencionado García Serrano, para la que incluso había localizado en Guadix, Úbeda y Baeza y contratado a José Rubio<sup>449</sup>. Las dificultades de financiación y la

---

<sup>446</sup> Recorte de prensa incluido en AGA 36/04782.

<sup>447</sup> *Ibidem*.

<sup>448</sup> *Primer Plano*, nº 934, 7 de septiembre de 1958.

<sup>449</sup> Años después se retomó el interés por la obra de Alarcón: *Volveré a ti* era la segunda película prevista en el plan de cooperación con Paramount tras el éxito de *Currito de la Cruz* pero, pospuesto en primera

llamada de Josep Virós para que se hiciera cargo de la adaptación cinematográfica de su novela *Verd Madur* (1957) suspendieron la producción.

*Siega verde* es una oda, una declaración de amor al Pirineo catalán –al que se dedica la película–, que muestra en pantalla una belleza pocas veces vista. Es tal el influjo visual que irradia sobre el espectador que esta zona pirenaica se erige en personaje clave en el filme, esencial para entender las acciones de los protagonistas, cuyas vidas solo cobran sentido en función de la tierra<sup>450</sup>. La trama que subyace en la historia es la del amor imposible entre dos jóvenes, unos destacados Carlos Larrañaga y Jeanne Valérie<sup>451</sup>, pertenecientes a dos familias de distinta clase social, los Pujalt, burgueses adinerados, y los Xanot, una humilde familia apegada a la tierra que les vio nacer. Una suerte, pues, de *Romeo y Julieta*...

Rafael Gil siempre había concedido gran relevancia a los parajes de la geografía española, de tal forma que veía España como un gran plató de cine, con múltiples posibilidades. Y más en los últimos años donde, sin abandonar el rodaje en estudio, estaba en permanente búsqueda de localizaciones por la orografía hispana. En el caso de *Siega verde* vio un melodrama que se vería oscurecido por el poder del paisaje que mostraba, muy influido por la imperecedera obra de John Ford *¡Qué verde era mi valle!*, que ya le había servido de ineludible referente en *La guerra de Dios*. En esa línea se hallan sus declaraciones a *Primer Plano* en las que alaba el entorno catalán que sirve de marco a su filme:

Siempre ha sido Cataluña una de las regiones españolas que más poderosamente me ha atraído. Aun antes de conocerla. Por su historia, por su enorme caudal artístico, que siempre me ha sido familiar a través de muchos y buenos libros... Y si uno a esto que fue en Barcelona donde cinematográficamente nací, donde he sentido el primer afán de éxito y la primera inquietud ante el posible fracaso, es fácil de comprender por qué la temática y el paisaje catalanes tenían que llegar forzosamente a mis películas e influir en mi obra<sup>452</sup>.

El mérito de esta película radica en tres factores: en primer lugar, una dirección inteligente que queda patente en la adaptación de los parajes naturales a la producción y

---

instancia hasta la finalización de la producción de *¡Es mi hombre!* en 1966, fue definitivamente cancelado por la implicación de Gil en otros proyectos (*Fotogramas*, nº 888, 22 de octubre de 1965).

<sup>450</sup> Sobre este particular, Rafael Gil subrayó en las páginas de *Primer Plano* (nº 1061, 12 de febrero de 1961) que «siempre me ha gustado recrearme en el ambiente donde transcurre la acción de mis películas, porque creo que es precisamente él quien justifica los actos de los personajes y la razón de los conflictos».

<sup>451</sup> Su auténtico nombre era Micheline Volturiez, pero Roger Vadim fue quien le propuso el cambio de nombre cuando la descubrió para el cine con *Les liaisons dangereuses* (1959).

la sutil utilización de elementos con subliminales reminiscencias simbólicas. En segundo lugar, una fotografía en Eastmancolor que ensalza las vistas, gracias a la labor de dos acreditados profesionales: Cecilio Paniagua para los interiores, filmados en los estudios Orphea Films de Barcelona y en las iglesias de Artiés, Bosots y Salardú, y Enrique Guerner para el rodaje en exteriores del Valle de Arán y Alt Pallars, con imágenes de pueblecitos ilderenses que simulaban el ficticio Serresaltes, compendio genuino de la magia que desprende el Valle<sup>453</sup>. Y, por último, una sugerente música del compositor gerundense Xavier Montsalvatge, que hace un uso revolucionario de la instrumentación, consciente como era de las infinitas posibilidades que ofrecía una orquesta, algo que hasta la fecha, aun con espléndidas obras musicales que no vamos a despreciar, no había sido explotado en España:

Como la película estaba rodada en el Pirineo y había ese ambiente catalán se me ocurrió introducir como instrumento solista la tenora. La grabamos en Madrid e hice venir a un solista de tenora de una Cobla de Barcelona, pero no pude prever que los instrumentos de la Cobla están en un medio tono más alto y en el momento de grabar no correspondía a los tonos de la orquesta, pero esto lo arreglé haciendo una *particella* nueva (Padrol, 1998: 148-149).

Josep Virós intentó poner en marcha el proyecto negociando en primer lugar la firma de una coproducción con Francia:

Al productor Mr. (Jacques) Mage le gustó mucho el asunto y habló incluso de Brigitte Bardot como protagonista. La *Nouvelle Vague* estaba por entonces en su apogeo y pronto nos dimos cuenta de que, en plan de coproducción, esa mezcla de cenicienta y walkiria (sic) catalana que se baña en la soledad de los lagos pirenaicos iba a interesar mucho más por sus exhibiciones anatómicas que por su buen juicio y apego a la tradición. Decidimos realizar la película como producción netamente española<sup>454</sup>.

El 21 de junio de 1960 el productor catalán solicita, pues, el permiso de rodaje, que es concedido el 1 de agosto. El 28 de diciembre se le concede licencia para un estreno que tiene lugar en Lleida dos días después y al que asisten sus principales artífices. El público quedó encantado con la película y el propio autor de la novela tuvo que dirigirle unas palabras, haciendo especial hincapié en el trabajo tanto de Gil, como

---

<sup>452</sup> *Primer Plano*, nº 1061, 12 de febrero de 1961.

<sup>453</sup> Serresaltes tiene la referencia más inmediata en Llessui, un pueblo ilderense perteneciente a la comarca de Pallars Sobirà, en el Pirineo catalán, y que fue el lugar de nacimiento de Josep Virós.

<sup>454</sup> AGA 36/03804.

de los principales intérpretes: Jeanne Valérie, Carlos Larrañaga, José Rubio y Ángeles Hortelano. Al día siguiente se proyectó en el cine Comedia de Barcelona y no sería hasta el 6 de febrero de 1961 que se estrenaría en Madrid, en el Palacio de la Prensa y Roxy B. Su distribución corrió a cargo de Warner, proyectándose posteriormente en otros países como Italia, donde se llamó *La Venus salvaje*, o Argentina, donde se tituló *La virgen salvaje*. Respecto a su exportación internacional, Ángel Comas enumera *Siega verde* entre las películas españolas que conocieron doble versión para exportarla al extranjero (2003: 201). Aunque no se puede confirmar este extremo, lo cierto es que esta era una práctica muy en boga esos años y la visualización de la película, en versión catalana, que contiene escenas de alto contenido sensual para lo que el espectador hispano estaba acostumbrado a ver en esos años, no desmiente en modo alguno esta posibilidad, que bien pudiera haber interesado al productor para explotar la vis erótica que desprendía la actriz Jeanne Valérie. De ser así, estaríamos ante la única película de su director que tuvo doble versión.

El 31 de enero de 1961 se fallaron los premios anuales del Sindicato Nacional del Espectáculo en los que *Siega verde* conseguiría el tercer premio, alzándose Rafael Gil con el galardón a la mejor dirección. El 2 de marzo, se reúne la Junta de Clasificación y Censura y se le estima un valor de 8.072.500 pesetas por unanimidad (con un presupuesto presentado por la productora de 11.671.013 pesetas y 750.000 pesetas de la dirección) y se le concede la calificación de Primera A, con unos informes de censura excelentes que hacen especial hincapié en la dirección de Gil y en la fotografía.

La crítica volvió a alabar las virtudes de Gil para la dirección, aun advirtiendo debilidades en el guion. Así, *Primer Plano* destacó:

El tema de José Virós, sacado de su propia novela *Verd madur*, narra, junto a típicas y arraigadas costumbres de la región catalana, un poético idilio que aboca al drama a través de una suave exposición. No se logra en el guión –con ser bueno– la perfección deseada; pero este breve paréntesis en las virtudes que acumula el film apenas sí se nota gracias a la dirección valiente, audaz, vigorosa, que Rafael Gil ha dado a su obra<sup>455</sup>.

Más atinado respecto al espíritu de la película resultó Manuel Pérez de Somacarrera en las páginas de *Otro Cine*: «*Siega verde* es una película que refleja el

---

<sup>455</sup> *Primer Plano* (Interino), nº 1061, 12 de febrero de 1961.

verdadero espíritu de la gente del campo catalán. Más que un drama rural, es la expresión poética de la gente y del paisaje, de la influencia que esto tiene en la vida de los personajes»<sup>456</sup>. Luis Gómez Mesa destacará la importancia del paisaje en la historia, alabando simultáneamente, el cuidado por parte de Gil de «la exactitud psicológica de todos los personajes»<sup>457</sup>. Fernando Méndez-Leite, por su parte, haría especial mención de ella en su obra *Historia del Cine español* como «(...) uno de los mayores logros directivos de Rafael Gil. Solo un director dotado de una gran sensibilidad y de una amplia experiencia podría llevar a feliz término, como así hizo Gil, una obra tan perfecta, un tema tierno y sencillo en los que siempre ha sido maestro tan prolífico animador» (1965: 437).

Entre los informes de las Delegaciones Provinciales, el Delegado de Cuenca opinó que «se considera desigual la labor de la dirección, pues si bien en cuanto a exponente de costumbres, tradiciones y paisaje, es acertada (apoyado por la maravillosa fotografía de exteriores), es precipitada la exposición del desarrollo psicológico de la protagonista e incluso forzada la base»<sup>458</sup>.

El 18 de marzo de 1965, Josep Virós, en nombre de Pirenne Films, mandó escrito a la Dirección General de Cinematografía y Teatro solicitando que *Siega verde* se doblara y exhibiera en lengua catalana por ser una película que «por su tema o ambiente»<sup>459</sup> resultaba especialmente apropiada para ello —aparte de no haber amortizado hasta la fecha el coste de la película, incluso estrenándola en otros países, y pensar que una producción en catalán podría tener un notable éxito en Cataluña—. De hecho, una productora americana ofreció a Virós comprarle los derechos del guion a un elevado precio siempre que pudiera modificarlo libremente, alterando incluso el desenlace con ánimo de convertirlo en el típico *Happy End*, a lo que el productor catalán se negó. Más tarde, como consecuencia de esta carta, el Director General de Cinematografía y Teatro envió una misiva el 3 de abril al Ministro de Información y Turismo, haciendo una consideración de la poca relevancia que tendría su doblaje en catalán, pues ya se venían autorizando puestas de escena de obras catalanas en catalán y algunas extranjeras, con escaso éxito. Además, sugería que podía reducirse la autorización a aquellas que adaptan obras originales de autores catalanes, con lo cual tales autorizaciones quedarían reducidas a un insignificante número de películas.

---

<sup>456</sup> *Otro cine*, nº 47, marzo-abril de 1961.

<sup>457</sup> *Fotogramas*, nº 637, 10 de febrero de 1961.

<sup>458</sup> Informe del Delegado Provincial de Cuenca de 16 de marzo de 1961, en AGA 36/03804.

No sería hasta 1968 cuando tendría lugar el nuevo estreno en catalán, todo un hito en un tiempo donde el rodaje en otro idioma que no fuera el castellano estaba prohibido y solo se permitía, excepcionalmente, su doblaje a otra lengua vernácula si se cumplían requisitos muy rigurosos<sup>460</sup>. En su reestreno, la crítica no fue tan entusiasta (hay que observar, como hemos comentado en la introducción, que se habían originado importantes transformaciones en ocho años, particularmente con la llegada de José María García Escudero a la Dirección General de Cinematografía y la presencia de una crítica menos oficialista que empezaba a mostrar sus discrepancias con un supuesto cine sin contenido social y anclado en el pasado). Así, Jaime Picals, en las páginas de *Fotogramas*, sostenía que

la película es una obra de carácter decididamente ingenuo en la que la buena voluntad del autor literario no halla una oportuna sublimación artística a través de la labor en extremo convencional del director. En cuanto al nuevo doblaje debemos elogiar el cuidado con que se ha procedido a obtener una limpia pronunciación y a usar un lenguaje gramaticalmente correcto. Ello no nos impide lamentar, sin embargo, la distancia que media entre dicho doblaje y la naturalidad que en cine debería ser exigible. [3 puntos sobre 5]<sup>461</sup>.

#### VI.1.2.1. Una historia de amor en el Pirineo catalán: el valor de la tierra y la tradición

La película principia con un plano general del ábside de la iglesia románica de San Clemente de Tahull, en el que aparece un texto sobreimpreso que confirma la trascendencia de las tradiciones catalanas:

En el Pirineo Catalán... donde es costumbre designar heredero, ya en vida de los padres, a uno solo de los hijos que se denomina *hereu*... donde, no obstante, el

---

<sup>459</sup> AGA 36/03804.

<sup>460</sup> Entre las películas habladas en catalán durante la Dictadura se encuentran *María Rosa* (Armando Moreno, 1965), *En Baldiri de la Costa* (Josep Maria Font, 1968), *El Batlle i el notari* (Josep Maria Font, 1969), *Tren de matinada* (Antoni Ribas, 1969), *La llarga agonía dels peixos sota de l'aigua* (Francisco Rovira Beleta, 1969), *Laia* (Vicente Lluch, 1970) y el doblaje de *La ferida lluminosa* (Tulio Demicheli, 1956). Hay también una versión catalana de *El Judas* (1952) de Iquino cuyo estreno catalán en el Capitol fue interrumpido el mismo día por la policía gubernativa. Por lo visto, como después sucedió con *Tren de matinada*, para aceptar la versión catalana, el Ministerio pidió un antecedente literario; esto es, no se podía exhibir un film en catalán si antes no existía una novela en catalán sobre el tema. En 1964 se solicitó nuevamente el doblaje en catalán de *El Judas*, pero fue otra vez denegada por la Dirección General de Cinematografía y Teatro a la vista del informe desfavorable de la Delegación Provincial de Barcelona.

La solicitud de autorización realizada para *Siega verde* por Virós en 1965 se hubo de demorar tres años, pues existían suspicacias por parte de las autoridades ante peticiones de este tipo, como se desprende del tenor de la carta de José María García Escudero al Ministro de Información y Turismo Manuel Fraga: «el hecho de que se concediese autorización para doblar una película en lengua vernácula podría motivar el que se presentasen peticiones análogas». En AGA 36/03804.



*hereu* se siente más que dueño, depositario de un patrimonio familiar... donde las casas solariegas perduran a través de las generaciones...

Rafael Gil concibe el filme como un *racconto* al que da paso la candorosa voz en *off* de Xana<sup>462</sup> (Jeanne Valérie) leyendo su carta de despedida a Enrico (Carlos Larrañaga), que sirve de excusa para contar su historia. En el guion firmado por Gil, Manuel Saló y Virós<sup>463</sup> se plasma de la siguiente forma:

VOZ XANA

Querido Enrique: Perdóname por haber faltado a nuestra cita. Como guiada por una luz del cielo, vi claro que la única manera de no perderte era renunciar a ti, encerrarte en mi corazón...

Junto con el recuerdo de aquel momento que vivimos, tú y yo, en la paz de nuestras montañas... Te quiero, Enrique...

... El viento, los pájaros y el agua me repiten tu nombre, como una canción... Cierro los ojos y veo otra vez el lago...

... los pastos...

... el pueblo...

...mi pobre casa, resistiendo apenas el paso del tiempo... La ventana, desde la que te veía pasar...; y veo también tu casa...

...Casa Pujalt, erguida y majestuosa, como una fortaleza inexpugnable, inaccesible... incluso para el amor... Yo no podía arrancarte de ella y llevarte conmigo por los prados, con mis animales y mis flores... Escogí mi camino sin miedo...

...Pensaba en las yeguas, en la montaña, protegiendo a sus crías, en medio de la tempestad... Y esto me daba valor... y sigue dándomelo... porque tengo el presentimiento de que me va a ocurrir lo que a mi madre, cuando vine al mundo, hace escasamente veinte años...

(Mientras se escucha la voz se ven planos generales del monte y el camino del lago, arroyo, Clot Geliú, pastos, Serresaltes, Casa Xanot, Casa Pujalt, Montaña de pastos...).

El cineasta opta, pues, por adoptar un enfoque subjetivista de la diégesis, que se mezcla, no obstante, con posturas de un falso subjetivismo en las que tiene mayor protagonismo el personaje de Enrique y del padre de Xana, Xanot (Luis Induni). En una continuación desgarradora del inicio, Gil ya ofrece unas pistas de la fuerte interrelación,

---

<sup>461</sup> *Fotogramas*, nº 1025, 7 de junio de 1968.

<sup>462</sup> En el filme, su nombre es Elvira Campuy, pero todos la llaman Xana o la nena.

<sup>463</sup> VIRÓS, J.: *Siega verde* (guion cinematográfico). Biblioteca Nacional de España [7/52045].

hasta la confusión, entre el medio rural y la vida: en el establo, Xanot ayuda a una vaca a dar a luz un ternero, mientras, en su casa, su mujer da a luz una niña, pero la madre acabará falleciendo tras el parto. Todo ello está filmado con enorme sensibilidad, con un sutil movimiento de cámara que va desde el establo hasta la casa que fusiona ambos episodios. En *Siega verde*, Gil perfecciona su estilo al dotar de singularidad a la imagen en el paso del tiempo. Se vale de elipsis narrativas para ilustrar el transcurso de la vida de Xana, desde su nacimiento hasta su juventud, aunque siempre con la tierra como telón de fondo e inspiradora de todos los acontecimientos: así, cuando se embadurna de barro y simula comer frutos para evitar hacer su Primera Comunión; o el cuadro con la fotografía de la boda entre su hermano Manuel (José Rubio) y su cuñada Isabel (Ángeles Hortelano), que da paso al nacimiento de su sobrino, flanqueado por imágenes del Pirineo Catalán, como símbolo de vida... En un episodio queda constancia de la misma comunión que tiene su hermano con la tierra: solo cuando la cuñada de Xana, después de que su hijo esté cerca de morir en un incendio en su casa por culpa de sus problemas con el alcohol, caiga en la cuenta de lo importante que es la tierra y ayude a Manuel y a su suegro a trabajarla, su marido volverá a quererla. Otra escena, que nos remite en su forma a *Centauros del desierto* (*The searchers*, John Ford, 1956), nos muestra a Enrique y Xanot conversando en el marco de la puerta de la casa, con el paisaje pirenaico de fondo.

La madurez de Xana la convierte en un ser natural y salvaje, cuya estampa a caballo, cual Lady Godiva (sin lugar a dudas, el personaje femenino más sensual de toda la filmografía de Rafael Gil), se confunde con un paisaje de ensueño, que tendrá su cénit en la escena del baño donde Xana y Enrico nadan desnudos, sostenidos por una fotografía y un subrayado musical encomiables.

El irremediable desenlace es fruto de una estructura circular ya vista en el cine del director madrileño —en este caso, podríamos deducir una duplicidad de círculos concéntricos: la carta que da inicio y final a la película; el nacimiento y la muerte de la protagonista—. Xana ha quedado encinta y ha dado a luz un bebé. La secuencia final rezuma belleza dentro de la muerte, serena, de la protagonista, viendo partir a su amado. Muere ante la ventana con un camisón blanco, mientras se le caen las cerezas de la cesta que ha recibido de su padre, confundiendo así el color de las cerezas con el de la sangre. De fondo, la voz en *off* que recita la carta que Carlos Larrañaga suponemos leerá después de su muerte —una vez que antes no pudo recibirla al salir hacia el pueblo—. Una visión poética de la conclusión de la película se desprende de la lectura del guion:

CASA TÍA CATALINA – SENDERO Y FACHADA (Ext. – día)

Plano General de Enric perdiéndose en la lejanía.

CASA TÍA CATALINA – SALA Y ALCOBA (Int. – día)

Plano Medio de Xana. Tan solo un momento puede seguir con la mirada a Enric, porque repentinamente sus pupilas quedan inmóviles y un poco asombradas. Entonces la cara de Xana choca contra el cristal y la sonrisa queda fija, para siempre, en sus labios.

Primer Plano desde el interior. La mano de Xana, al desplomarse vierte al suelo la cestilla. Las cerezas se han esparcido sobre el antepecho. La cámara las sigue en panorámica. Luego en travelling se acerca a ellas, hasta perder foco.

HUERTO Y CASA XANOT

Primer Plano. La imagen recobra nitidez sobre las cerezas, en el árbol de Xana. La cámara retrocede en grúa para incluir enteramente el árbol.

VOZ XANA

Pero temo por mi casa... que la pobre Isabel no pueda con ella... y que un día se hunda... Quisiera que les echaras una mano, si alguna vez lo necesitan... Hazlo en recuerdo de tu Elvira.

La cámara ha seguido retrocediendo y rectifica hasta encuadrar la casa de Xanot y, al fondo, la montaña. Sobre ellas aparece el

FIN

## VI.2. Rafael Gil y la Fiesta Nacional

La Fiesta Nacional, el mundo del toreo, tuvo su pequeño momento de gloria en nuestro panorama fílmico en los años cincuenta y sesenta. Sin tener un gran peso cuantitativo en el grueso de la producción cinematográfica española, sí se rodaron algunas películas interesantes, fruto de la pasión que a la sazón tenía el pueblo por una tradición que se remontaba muchos siglos atrás. Efectivamente, nuevos toreros estaban relanzando este espectáculo, desde la irrupción del mítico Manolete, que había tomado la alternativa el 2 de julio de 1939 en la plaza de toros sevillana de La Maestranza (y que merecería varias películas, desde la inacabada versión documental de Abel Gance y el *Brindis a Manolete* filmado por Florián Rey en 1948, hasta la última y tortuosa

producción de Menno Meyjes del 2008), y con la posterior consolidación de una fantástica hornada de talentos taurinos como Luis Miguel Dominguín, Pepín Martín Vázquez, El Litri, Antonio Bienvenida o Pepe Luis Vázquez. Ese auge no podía pasar inadvertido a los cineastas españoles que en esos años filmaron películas que tuvieron una buena aceptación popular. La versión de *Currito de la Cruz* rodada por Luis Lucia en 1949 con Pepín Martín Vázquez se erige en una de las mejores adaptaciones de la célebre novela de Alejandro Pérez Lugín y a ella siguieron, entre otras, destacadas propuestas como las de René Wheeler con *El torero* (1954), el notable documental de Carlos Velo *Torero* (1956), Ladislao Vajda y su *Tarde de toros* (1956) o Antonio Román y *Los clarines del miedo* (1958).

Rafael Gil no fue ajeno a la fiesta taurina y puso su granito de arena con cinco largometrajes que tenían como hilo conductor su amor por el toreo. El cineasta se lamentaba de que no hubiera una mayor producción en este subgénero y que el cine español se centrara más en producir *spaghetti-westerns* que en hacer películas taurinas, otra suerte de *western* español. La opinión de Gil era defendida desde muchos foros: Francisco Casares sostenía en 1954 en *Radiocinema* que «la gran película de toros aún estaba por realizar, era necesario producir una película de toros que fuera reflejo exacto de un ambiente, de una serie de facetas desde el campo de los ruedos, sin incidir en la versión que viene calificándose de forma desdeñosa como “españolada”»<sup>464</sup>. Por su parte, Antonio Barbero escribía en 1956 dentro en la *Revista Internacional del Cine* acerca de la escasa filmografía que sobre este tema había tenido lugar en el mundo hasta ese momento –solo un centenar de títulos de los que unas cuarenta eran producciones españolas–. En comparación al cine de Hollywood, donde se filmaban cientos de *westerns*, como género de raíces propias, subrayaba Barbero que el escaso interés hacia el mundo del toro desde el punto de vista cinematográfico, cuando nos encontrábamos ante un espectáculo muy popular en España, se debía, entre otras razones, a la falta de emoción (el filme eliminaba la incertidumbre del riesgo para el torero); los argumentos, que no captaban directamente la realidad; y el bajo nivel artístico de las películas taurinas<sup>465</sup>. Y el hecho es que, aun siendo tan apasionado de este tema y exceptuando su cortometraje documental de 1939 *La corrida de la Victoria*, no sería hasta 1959 que Rafael Gil rodó su primera película taurina, *El Litri y su sombra*, aunque la idea de incorporar este género a su producción se había gestado mucho tiempo atrás. Una

---

<sup>464</sup> *Radiocinema*, nº 213, agosto de 1954.

<sup>465</sup> *Revista Internacional del Cine*, nº 23, abril de 1956.

verdadera película de campo y toreros que podía haber realizado con Manolete, muy amigo de Gil, con el que había llegado a un acuerdo en esos años para que el diestro protagonizara un filme tan pronto como se retirara de los ruedos, decisión que tomaría de forma inminente. Su desafortunada muerte en el coso de Linares dio al traste con el proyecto y sumió al cineasta en un gran desánimo para acometer su deseada película taurina, que tendría que esperar más de una década para ser una realidad.

En esos primeros años de su trabajo como director tenía, asimismo, una idea que acabaría modificando en el momento de rodar sus filmes taurinos: su inclinación a que el personaje del torero fuera interpretado por un actor profesional. Así lo afirmaba a la revista *Radiocinema* en 1945:

Las películas de toros –como las de aviación o de boxeo, como toda clase de películas– sólo pueden interpretarlas los actores. Lo contrario sería tan descabellado como que los artistas intentasen torear toros de veinticinco arrobas, cobrando al público cincuenta duros por una barrera. El día que se haga en España una película de toros –Dios quiera que sea pronto y bien– creo que no le será difícil a ninguno de nuestros buenos actores encarnar la figura del torero e interpretar su psicología. De torear no tienen que preocuparse lo más mínimo... ¡Sobran figuras para doblarles las escenas de toreo! El ejemplo de Armillita doblando a Tyrone Power en *Sangre y Arena*, es el único ejemplo que nosotros podemos seguir. Lo demás es volver las espaldas al Arte y poner en el riesgo del ridículo a figuras del toreo cuyo prestigio universal somos nosotros, los españoles, los encargados de guardar. Los que no obren así, por mero lucro personal, allá con su responsabilidad... y su escasez de conciencia<sup>466</sup>.

El tiempo se encargó de hacer variar dicha opinión y sus cinco películas taurinas estarían protagonizadas por los diestros El Litri, El Cordobés, El Pireo, Ángel Teruel y Miguelín, que, en mayor o menor medida, hicieron dignas interpretaciones, potenciadas, sin duda, por la presencia de un elenco interpretativo sólido, desde actores consagrados a intérpretes de reparto sobrios, que hacían sacar a los toreros lo mejor de sí mismos para intentar estar a la altura deseada.

Estamos, en general, ante películas entretenidas, sin mayores pretensiones artísticas (si exceptuamos *El Litri y su sombra*, cuya poética está fuera de toda duda), pero de impecable factura y con contrastada interacción con el público, que aceptaba las

---

<sup>466</sup> *Radiocinema*, nº 108, 30 de enero de 1945.

historias subyacentes al auténtico objeto: ensalzar los valores de la Fiesta Nacional y glosar las gestas de sus artífices.

#### VI.2.1. *El Litri y su sombra* (1959)

Rafael Gil no pudo empezar con mejor pie su primera película de ambiente taurino. Asumiendo las posibilidades comerciales que podía tener un filme sobre la Fiesta Nacional que contara con el protagonismo de un diestro reconocido, el director piensa en Miguel Báez y Espuny, Litri, que por aquel entonces gozaba de una tremenda popularidad, como la piedra angular de un proyecto que, aparte de glosar las excelencias del maestro taurino, aportaría un toque de leyenda y misterio entroncado con una generación de toreros onubenses de más de un siglo de existencia. Era una propuesta ambiciosa que difería, en la forma, de los convencionalismos que regían este tipo de producciones; de hecho, su título original, *Romance del Litri*, ya daba pistas sobre su carácter poético. Para profundizar en el trasfondo legendario del Litri y conferirle ese halo místico, Gil encarga al prestigioso escritor Agustín de Foxá que redacte un guion bajo estas premisas. Quizá el director tenía muy presente su obra *El toro, la muerte y el agua* y versos como «¡Oh toro enorme, vacilante y noble! / Con ubre rosa en tu recuerdo y nata. / Toro de España, agonizante y ciego / embistiendo a la muerte...», para pensar en el poeta como el guionista idóneo para crear una historia guiada por una omnisciente *voice over* que se vale de un largo *racconto* en un discurso poético, que enfatiza la tradición oral consolidada en las tertulias taurinas, desde las primeras faenas del patriarca de la familia, El Mequí, en lo que supone una *summa* entre la magia del cine y el profundo sentimiento de la poesía. Como acertadamente señala Manuel Palacio, *El Litri y su sombra* «es un intento de usar fílmicamente las técnicas narrativas del discurso popular sobre el universo de la tauromaquia» (1997: 473).

Una vez firmado el contrato, tras laboriosas gestiones, con Andrés Gago, apoderado del Litri, en octubre de 1958, el siguiente paso es hallar la actriz que actuaría como *partenaire* del diestro. Finalmente, Gil escoge a la suiza Katia Loritz –quien acababa de conseguir un importante reconocimiento con su papel de Marion en *Las chicas de la Cruz Roja* (Rafael J. Salvia, 1958)–, para lo que fue necesario el plácet de la Agrupación Sindical de Actores, como era preceptivo en la contratación de personal extranjero. Para el papel de Ángeles, se consideró en un primero momento a Amparo Rivelles (como así consta en el *dossier* entregado a la Dirección General de

Cinematografía y Teatro de 4 de marzo de 1959)<sup>467</sup>, pero, aun contando con su consentimiento, le fue imposible aceptar la propuesta de Rafael Gil, al estar bajo contrato en una emisora de radio de La Habana (Cuba), que le impedía alternar ambos trabajos, con lo que el papel fue a parar a manos de Ángeles Hortelano. Para el resto del elenco, Gil escogió a José Rubio –de cuyo trabajo había quedado muy satisfecho en *La casa de la Troya*– para el breve pero importante papel de Manuel Báez Litri, tío de nuestro protagonista, y actores del calibre de Jorge Vico, Ismael Merlo y los imprescindibles Manolo Morán, un jocoso picador, y José Isbert, un hermano marista que imparte la misma lección de geografía una y otra vez.

El 3 de marzo de 1959, Rafael Gil, en calidad de propietario de Coral, solicitó el preceptivo permiso de rodaje, que le fue concedido el 7 de abril. El 8 de mayo tuvo lugar la primera vuelta de manivela de la cámara, empezando un rodaje que se desarrollaría principalmente en los Estudios CEA, con exteriores en plazas que iban a acoger la temporada estival del diestro y en otras acondicionadas a tal fin.

Debido a la necesidad de rodar fuera de España, el jefe de producción, Juan de Rada, mandó escrito a la Dirección General de Cinematografía a fin de que concediera la autorización preceptiva para filmar unas escenas de documental taurino en Villafranca de Xira (Portugal), con motivo de una corrida que El Litri iba a realizar allí, haciendo constar que en estas escenas no había intervención de ningún actor, sin rodar en interiores y sin más personal técnico que un operador del NO-DO y el propio director. Por ello, solicitaron el oportuno permiso de rodaje además de 4000 escudos. Entonces, la Dirección General de Cinematografía mandó escrito al Instituto Español de Moneda Extranjera (IEME) para que emitiera informe sobre la idoneidad de la petición de Coral (habida cuenta de que El Litri no iba a realizar ninguna corrida en España en verano de 1959 según comunicación verbal del solicitante). El IEME contestó:

Sentimos manifestarle que el Instituto de Moneda no puede conceder la divisa necesaria para el pago de los gastos en el extranjero que se solicitan. Como V.S. conoce, a la salida de España pueden los españoles llevar consigo 2.000 pesetas por cabeza, cantidad que suponemos será suficiente para satisfacer los gastos de un día de estancia en Portugal<sup>468</sup>.

La Dirección General de Cinematografía autorizó así el rodaje en Portugal, siempre que los gastos se realizaran conforme especificaba el IEME y para escenas

---

<sup>467</sup> AGA 36/04800.

taurinas, nunca para rodaje en estudios, ya que de tener lugar este en el extranjero, motivaría automáticamente que la película resultante perdiese la nacionalidad española a efectos de su posible y ulterior protección económica.

Exactamente igual ocurrió con Francia, donde El Litri tenía contratadas varias corridas<sup>469</sup>, otorgándose así el 16 de junio la autorización por la Dirección General en las condiciones antedichas; consentimiento que también prestaron las autoridades francesas.

Se rodaron asimismo secuencias taurinas en las plazas de Huelva y Málaga. Para ello, contaban con operadores de cámara que seguían los movimientos del Litri en sus duelos con los toros de la ganadería de Joaquín Buendía y Herederos de Don Felipe Bartolomé. A la cabeza de los operadores figuraba el director de fotografía de exteriores, José Fernández Aguayo, cuyo pasado como torero y fotógrafo taurino le convertía en la persona indicada para filmar unas imágenes en Eastmancolor de una belleza plástica incomparable<sup>470</sup>. Estas secuencias necesitaron de miles de figurantes no solo para llenar las plazas, sino incluso, como en el caso de Huelva, ocupar los montes adyacentes con vistas al coso, lo que las dotaba de gran espectacularidad.

El presupuesto presentado por la producción fue de 12.126.104,50 pesetas. No obstante, la Rama de Clasificación de la Junta de Clasificación y Censura lo cifraría en 8.263.000 pesetas, con lo que la suma total de la protección económica no podría exceder de 3.000.000 pesetas, calificándola en la categoría de Primera A por mayoría de votos.

Distribuida por Chamartín Producciones y Distribuciones Cinematográficas, *El Litri y su sombra* fue estrenada en Madrid el 2 de febrero de 1960 en el cine Madrid, en una función a beneficio de la obra *Luisa de Marillac*, patrocinada por la Duquesa de Alba, y el 19 de ese mismo mes sería presentada en Huelva, cuna de los Litri, haciéndose coincidir el estreno con el aniversario de la muerte de Manuel Báez. Fue tal la ovación de los onubenses que asistieron que el propio Litri sería sacado a hombros por la puerta grande del cine.

Aunque la poética que desprende el filme, la belleza plástica de sus imágenes o la esforzada interpretación del Litri están fuera de toda duda, la crítica no fue pacífica en

---

<sup>468</sup> *Ibidem*.

<sup>469</sup> Mont Marsan (19 de julio), Bayona (9 de agosto), Bayona (9 de septiembre) y Toulouse (11 de septiembre).



sus comentarios hacia la película. Así, en *Film Ideal*, después de hacer notar su parecido con *Torero*, no la califican mucho más allá de discreta:

Si es cierto que Gil ha sido muy honesto en su relato, también es verdad que la falta de interés cinematográfico hace que el relato caiga y decaiga, que se soporte sin indignación, hasta complacidamente en algún instante, pero casi siempre sin que lo que ocurre en la pantalla nos levante del asiento<sup>471</sup>.

#### VI.2.2. *Chantaje a un torero* (1963)

Después del rodaje de *La reina del Chantecler*, Rafael Gil es requerido por Cesáreo González para filmar su segunda película taurina, tras la buena recepción de *El Litri y su sombra*. Tras sustituir al Litri como primer torero previsto, Cesáreo y Gil se fijan en un novillero que estaba obteniendo cierto renombre en los círculos taurinos y que acababa de ponerse a las órdenes de Pedro Lazaga en *Aprendiendo a morir* (1962): Manuel Benítez, El Cordobés. Contratado, pues, el diestro, se convierte en la figura central de la trama de *Chantaje a un torero*<sup>472</sup>, con aires policíacos y dramáticos, sobre el novillero Juan Medina (El Cordobés) que, junto a su amigo Calero (José Mata)<sup>473</sup>, piden una oportunidad delante de la plaza de toros de Málaga para demostrar su valía como novilleros. Unos mafiosos liderados por El Americano (Alberto de Mendoza), que en el pasado habían mantenido relaciones delictivas con Juan, vuelven a introducir a este en una vorágine peligrosa que acaba con el homicidio de una mujer alemana, del que, aun siendo inocente, tiene que responder yendo a la cárcel. La desinteresada ayuda del capellán de la cárcel, Don Andrés (Luis Dávila), que le salva de una muerte segura en un intento de huida de unos compañeros, le hará reflexionar y buscar su sueño de torear de una manera absolutamente limpia y legal. Su pasado le perseguirá y los mafiosos, tras hacerse con el control de sus contratos taurinos por encima de su

---

<sup>470</sup> En un guiño al gran director de fotografía, y haciendo expresa alusión a su pasado, el banderillero que acompaña desde pequeño a el Litri, interpretado por Ismael Merlo, se llama en la película Pepe Aguayo.

<sup>471</sup> *Film Ideal*, nº 42, 15 de febrero de 1960.

<sup>472</sup> Conocida como *La noche de Málaga* durante todo su rodaje, su cambio de nombre fue idea de la mujer de Rafael Gil, Vicenta, que, reticente al título original, recordó la reciente película *Chantaje contra una mujer* (*Experiment in Terror*, Blake Edwards, 1962) y, gustándole su título, propuso acertadamente el cambio a su marido.

<sup>473</sup> José Mata era un novillero que actuaba, de cuando en cuando, en el cine, llegando a trabajar nuevamente con Rafael Gil en *Sangre en el ruedo* y *El hombre que se quiso matar*. En 1965 tomó la alternativa precisamente de manos de El Cordobés, pero en 1971, cuando tan sólo contaba 32 años, sufrió una grave cogida en la inauguración de la plaza de toros de Villanueva de los Infantes (Ciudad Real), por el primer toro que salía al ruedo, muriendo como consecuencia de la rotura de la vena femoral.

apoderado Don Fulgencio (Manolo Morán), intentarán enriquecerse a su costa, pero, tras una serie de vicisitudes y la demostración de la inocencia de Juan en el crimen de la alemana, el bravo novillero acabará triunfando en el coso.

Junto al argentino Alberto de Mendoza, que tras *La reina del Chantecler* y *Tú y yo somos tres* volvía a trabajar con Gil, y su fiel amigo Manolo Morán, actúan otros miembros de la cuadrilla de El Cordobés, como su banderillero Paco Ruiz, que en *Aprendiendo a morir* hizo el papel de mozo de espadas, y Barrerita, un picador, que actúa en las figuraciones gracias a la buena recomendación de su buena amiga Lola Flores (su mujer, Pepita Heredia, era la doble de Lola Flores en el cine, además de bailarina en sus espectáculos). Para la fotografía, después del excelente trabajo que había realizado con la fotografía de exteriores de *El Litri y su sombra*, Rafael Gil contó nuevamente con José Fernández Aguayo, que volvió a desarrollar un trabajo pleno de calidad, con unas escenas de toreo rodadas con suma perfección.

El presupuesto acordado por el productor fue de 14.007.325,76 pesetas, mientras que el Instituto Nacional de Cinematografía (INC) lo valoró en 9.160.000 pesetas, aunque en reunión de la Junta de Clasificación y Censura de 18 de junio de 1963, estimaría al alza el valor sumándole un complemento del 15%, dejándolo en 10.544.000 pesetas. Ello le supondría una protección de 3.000.000 pesetas como tope de protección (35% del coste de producción reconocido).

En la reunión celebrada por la Junta de Clasificación y Censura el 20 de mayo de 1963 se autorizó la película únicamente para mayores de 18 años, acordado por unanimidad. Ya el 16 de mayo la productora había compelido a la Junta a que visionara para censura la cinta con carácter urgente, por tener concedida la fecha del 22 de mayo para su estreno en Córdoba, coincidiendo con la alternativa que tomaría en la plaza El Cordobés el 25 de mayo y con idea de preparar una *première* de la película. En Madrid se acabaría estrenando el 14 de junio en el cine Madrid.

En oficio de 21 de junio de 1963, *Chantaje a un torero* obtuvo la calificación de Primera B. Disconforme con esta decisión, Cesáreo interpuso el consiguiente recurso para la revisión de categoría, que formalizaría mediante escrito el 9 de julio. Para consolidar el recurso, argumentó lo siguiente<sup>474</sup>:

---

<sup>474</sup> AGA 36/03984.

1) Que en la película motivo de este escrito y con el fin de mejorar decididamente su calidad, se han efectuado algunas modificaciones que benefician indiscutiblemente al film, suprimiendo además en los rollos 6 y 9 (de los 10 de que consta) ciertas escenas que restaban categoría y dignidad a la película.

2) Que la acogida dispensada por la crítica a la película *Chantaje a un torero* ha sido favorabilísima (...).

3) Que con este film creemos cooperar a la exaltación del cine nacional con tema totalmente hispano, donde además se ofrece al espectador una historia de la regeneración de un malhechor, guión con valores internacionales capaz de prestigiar la cinematografía española, tanto dentro como fuera de España.

4) Que técnicamente está servida por elementos de reconocida solvencia dentro del campo cinematográfico, empezando por su director, Rafael Gil, premiado repetidas veces por el Sindicato Nacional del Espectáculo con diversas distinciones, pasando de quince sus películas reconocidas como de Interés Nacional; llevando la cámara el jefe de operadores, José Fernández Aguayo, mencionado en varias ocasiones como a la cabeza de los operadores cinematográficos españoles y un reparto artístico perfectamente conjuntado con primeras figuras de nuestra producción y con Manuel Benítez (El Cordobés), del que no dudamos en señalar como una revelación reconocida por los críticos y el público que con su presencia llena los locales donde se exhibe esta película<sup>475</sup>.

No obstante, el 26 de octubre de 1963, la rama de Clasificación de la Junta de Clasificación y Censura ratificó lo acordado en primera instancia.

*Chantaje a un torero* no tiene mayor interés que explotar el tirón mediático de El Cordobés. Pero la crítica oficialista, siempre condescendiente, alabó sus cualidades. En este sentido, Pío García Viñolas, en *Primer Plano*, subrayó que

a Rafael Gil le ha correspondido la dirección de esta película y su trabajo lleva el sello de esa perfecta ejecución técnica que Gil imprime a su obra. La labor de dirección corre paralela a la amenidad del tema y nos ofrece un film muy aceptable en calidades. La mejor de ellas es que nunca se olvida del fondo taurino de que va impregnado, aun cuando la incidencia nos lleve a un ambiente y a un clima totalmente opuesto<sup>476</sup>.

---

<sup>475</sup> Carlos Fernández Cuenca, en su informe particular de censura de 18 de junio de 1963, lo calificaría de «actor excepcional», en AGA 36/03984.

<sup>476</sup> *Primer Plano*, nº 1184, 21 de junio de 1963.

En *Jornada* se mostraron igualmente entusiastas: «(Rafael Gil) ha sabido aprovechar bien los materiales puestos al alcance de su mano. Y ha realizado un film con auténtico interés y con una proyección comercial muy acusada»<sup>477</sup>, mientras que *El Alcázar* recalcó que

Rafael Gil ha asimilado fácilmente este desarrollo escénico, a la vez que conoce las facetas de actuación de la figura que aquél ha de resaltar, y consigue unas secuencias que, a la vez que entretienen, hacen que nos interese en el curso de este torerillo que, en manos de unos desaprensivos chantajistas, ladrones y criminales, les sirve inocentemente de cebo a sus “trabajos”, hasta que, al encontrar la verdad, se revuelve y lucha hasta liberarse<sup>478</sup>.

Un nombre mítico de la historia del cine tuvo una apreciación favorable de la película: Frank Capra. El director norteamericano, con quien Rafael Gil había entablado amistad desde el Festival de Cine de Berlín de 1958, salió encantado de su proyección y así se lo hizo saber al cineasta español, tras una comida en su casa, aprovechando que pasaba unos días en España en 1964. Le sorprendió gratamente la actuación de El Cordobés, tanto en su faceta como actor como en la de torero, llegándole a augurar su éxito en Estados Unidos<sup>479</sup>.

### VI.2.3. *Currito de la Cruz* (1965)

La nueva versión de la novela de Alejandro Pérez Lugín *Currito de la Cruz* (1921), de Alejandro Pérez Lugín, cuyos derechos había obtenido Rafael Gil en 1960, supone un hito en la trayectoria profesional de su autor no por la calidad *per se* del filme, un folletín ambientado en el mundo del toreo que actualiza un referente literario que ya había conocido tres versiones anteriores<sup>480</sup> y que poco podía aportar al cine

---

<sup>477</sup> *Jornada*, 2 de junio de 1963.

<sup>478</sup> *El Alcázar*, 17 de junio de 1963.

<sup>479</sup> En una carta a Gil, Frank Capra le llegó a hablar de la *dictadura de las estrellas* a propósito de su salida de CIRCUS (Capra se refería a *Circus World, El fabuloso mundo del circo*, que finalmente fue dirigida por Henry Hathaway en 1964): «La dictadura de las estrellas es la cruz que las películas americanas tienen que llevar hoy» («The dictatorship of the stars is the cross the American pictures have to bear today. It is the major reason for our decline»). Como John Wayne insistía en tener la última palabra sobre el guion y todas sus escenas, Capra se desentendió de la película. Carta de Frank Capra a Rafael Gil (sin fechar), en archivo privado de Rafael Gil.

<sup>480</sup> En 1925, el propio Pérez Lugín firmó una adaptación silente que duraba nada menos que 127 minutos, muy por encima del resto de versiones. En ella, Jesús Tordesillas era el encargado de representar el papel del huérfano que sueña con triunfar como torero. En 1936 sería Fernando Delgado quien volvería sobre este personaje, esta vez con el rostro de Antonio Vico. Luis Lucia, en 1949, se convertiría en el primero en contar con un torero para el papel de Currito, el consagrado Pepín Martín Vázquez, al que rodeó de primeros espadas interpretativos como Jorge Mistral, Manuel Luna, Juan Espantaleón y un jovencísimo

español y a la carrera artística de Rafael Gil –siendo este uno de los temas que más le interesaron–, sino porque es la primera de sus películas distribuida por la *major* estadounidense Paramount y por su filial en España, Paramount Films de España, gracias a un convenio, que sería prorrogado a lo largo del tiempo hasta finales de los setenta, por el que Gil afianzaba no solo su faceta directiva, sino la productora, amparado como estaba por el abrigo de la *major*. Si a la concreción de los intereses que el gigante americano tenía en el mercado español, unimos los pingües beneficios que consiguieron muchos de los filmes de Gil incluidos en este convenio, empezando por *Currito de la Cruz*, se entiende el interés de Paramount de mantener vigente el mismo<sup>481</sup>.

Consciente Gil de que el clásico taurino de Pérez Lugín podía seguir estando de actualidad y que una nueva adaptación cinematográfica podía ser oportuna desde el punto de vista comercial cuarenta años después de su publicación –como ya había constatado con su versión de *La casa de la Troya* y lo haría un año más tarde con *Camino del Rocío*–, encarga la redacción del libreto a José López Rubio, Luis de Diego y Antonio Abad Ojuel, que actualizan el tema y, en palabras del director, «suprimen todos sus elementos folletinescos» (2009: 89). Analizado el guion por una Comisión Delegada para Censura de Guiones Cinematográficos, con los ponentes padres Villares y Staehlin y Pascual Cebollada, se informó el mismo de manera favorable en sesión de 16 de diciembre de 1964.

En el plano interpretativo, vuelve a contar con dos de sus actores habituales, Francisco Rabal, con quien no trabajaba desde *La gran mentira*, y Arturo Fernández, sustituto del inicialmente previsto Antonio Ordóñez, que salió del proyecto cuando cercana la hora de comienzo del rodaje se desmarcó pidiendo el doble de lo que había acordado con la producción, recibiendo una rotunda negativa de Gil. Un papel estelar tiene, asimismo, una joven Soledad Miranda –que sustituyó en última instancia a Paula Martel–, que sería posterior musa de Jesús Franco<sup>482</sup>. Pero la base sobre la que habría de girar esta nueva versión era encontrar el *Currito de la Cruz* ideal, para lo cual Rafael Gil echó mano de un novillero cordobés con un futuro esperanzador, Manuel Cano, El

---

Tony Leblanc, en la que es considerada por muchos la mejor versión. Amén de una versión teatral que recientemente había protagonizado Manuel Benítez, El Cordobés.

<sup>481</sup> Ver anexo II: Rafael Gil productor: Coral Producciones Cinematográficas y Azor Films.

<sup>482</sup> Con el nombre de Susan Korday o Susann Korda, Soledad Miranda, cuyo auténtico nombre era Soledad Rendón Bueno, protagonizaría míticas películas de Franco como *El Conde Drácula* (1970), *Vampiros Lesbos* (1971) o *Eugénie de Sade* (1973). Desgraciadamente, un accidente mortal de coche el 18 de agosto de 1970 en una carretera de Lisboa sesgó la vida de un talento prometedor.

Pireo, que tomaría la alternativa precisamente el año de producción del filme. Su cara aniñada e inocente le daban el aspecto del Currito descrito por Pérez Lugín en su novela; sin embargo, si sus dotes taurinas no están mal plasmadas en pantalla, su faceta dramática es demasiado endeble, sobre todo ante consagrados intérpretes como Rabal o Fernández. Ciertamente, si realizamos una comparativa con el resto de toreros que han trabajado en las películas de Gil, es a El Pireo a quien se le nota más incómodo en pantalla.

El 2 de enero de 1965 Rafael Gil solicita el preceptivo cartón de rodaje que le es concedido el 24 de marzo. Antes había recibido un permiso provisional que había caducado el 22 de febrero y cuya prórroga tuvieron que requerir hasta la obtención de la licencia definitiva, con el fin de rodar algunos planos concretos, como los filmados en la plaza de toros de Valdemorillo<sup>483</sup>.

Con un presupuesto estimado de 13.694.743 pesetas, del que Coral aportaría 8.244.743 pesetas, financiándose el resto con un crédito a medio plazo, el comienzo de rodaje se efectuó el 14 de enero de 1965, con una duración de 70 días, 28 en exteriores y 42 en interiores.

El 3 de junio se le concedió por la Junta de Clasificación y Censura la categoría de autorizada para mayores de 14 años por unanimidad. Entre sus miembros, el ponente José María Cano da una opinión favorable de la película, aunque su informe sea casi ininteligible: «Aunque hay relaciones ilícitas con hijo, la forma es limpia y otros efectos positivos, bien melifluos y folklóricos y se trata además de un tema ya veterano entre nosotros y tiene “¡eso!”»<sup>484</sup>. En desacuerdo con la decisión adoptada por la Junta y entendiendo que la misma podría ser contraproducente para los intereses comerciales del filme, Rafael Gil interpone recurso el 14 de junio, exponiendo en su argumentación que, a la sazón, todavía continuaba explotándose la versión de Luis Lucia de 1949 y que disfrutaba de una licencia de exhibición como autorizada para todos los públicos, aparte de seguir ambas la misma línea argumental. Al mismo tiempo, aparte de cuestiones de índole moral, Gil aludía a razones financieras para cubrir el elevado presupuesto del filme. No obstante lo anterior, el 23 de junio la Junta vuelve a ratificar su primera decisión por unanimidad. Era el tema de la muchacha que tiene un hijo ilegítimo lo que la hacía inadecuada a menores de esa edad, las relaciones sexuales ilícitas entre

---

<sup>483</sup> Lugar escogido en detrimento de la plaza de toros de Arganda, al no haber obtenido las licencias oportunas.

<sup>484</sup> Informe de José María Cano sin fechar, en AGA 36/04890.

Romerita y Rocío, fundamentales para la trama, y la actitud del padre hacia la chica, lo que no la hacían autorizable para menores de 14 años, según señaló en su informe Víctor Aúz –cuya opinión era un reflejo del sentir general de la Junta–, basándose en la norma 23 del reciente Código de Censura<sup>485</sup>.

*Currito de la Cruz* se estrenó en el cine Madrid el 1 de julio de 1965, en favor de la Asociación de Auxilios Mutuos de Toreros. La película tuvo notables resultados en taquilla. Según certificaba la sección de Control de Taquilla del Instituto Nacional de Cinematografía, con los beneficios en taquilla que obtuvo en el año de su estreno (10.737.338 pesetas), desde la fecha de autorización de su exhibición de 3 de junio, había logrado sufragar casi el 80% de su presupuesto, logrando superar al final de su carrera comercial los 40.000.000 pesetas y los 2.300.000 espectadores.

El filme, como muchos de los rodados en estos años, no ha contado con el favor de la crítica especializada, ni ha merecido revisión alguna con el transcurso del tiempo, aunque no dejaron de elevarse voces en su favor entre sus fieles. Gabriel García Espina, en *ABC*, señalaba que Rafael Gil contaba la historia del joven torero «con pulcra sencillez, limpia en lo posible de latiguillos, buscándole al relato una línea que elude en su ligereza cualquier ampulosidad peligrosa»<sup>486</sup>. Por su parte, Martínez Tomás, en *La Vanguardia Española*, sostuvo que «Rafael Gil ha hilvanado la historia argumental con la suficiente habilidad para que emocione y entretenga sin dejar espacio a la monotonía»<sup>487</sup>.

Como hemos visto más arriba, existía en Rafael Gil cierta obsesión por suprimir los elementos folletinescos de la trama, que creía haber logrado con el trabajo de sus guionistas y que algunos comentaristas coetáneos habían valorado<sup>488</sup>. Pero a una historia que, en breves líneas, narra la ascensión a la cumbre del toreo de un inclusero acogido por las monjas, que se enamora de la hija de su protector, que a su vez lo está del gran rival en los ruedos de su padre, con el que huye para ser abandonada más tarde tras quedar embarazada, con el consiguiente rechazo del padre, difícilmente pueden suprimírsele unos elementos inherentes al folletín. A ello se debe unir, una vez más, la intercesión de la Providencia Divina –concretada en la sevillana figura del Cristo del

---

<sup>485</sup> Resolución de la Junta de Clasificación de Censura de 23 de junio de 1965, en AGA 36/04150.

<sup>486</sup> *ABC*, 2 de julio de 1965.

<sup>487</sup> *La Vanguardia Española*, 20 de noviembre de 1965.

<sup>488</sup> *ABC*, edición de Andalucía, 14 de enero de 1966. A.S. señaló que estamos ante «un gran espectáculo, con total respeto al tema original, pero evitando el tono folletinesco primigenio, con lo que el relato gana en fluidez y expresivismo al clima melodramático que se advertía en la novela e incluso en las versiones anteriores».

Gran Poder– en el arrepentimiento y perdón del padre a su hija cuando hace estación de penitencia con la Hermandad y escucha, al procesionar en las cercanías de su cortijo, la saeta que su hija siempre cantaba al paso de la imagen. Poco aporta, pues, a la filmografía de su director, aun siendo posiblemente el título más emblemático, que no el mejor, de su ciclo taurino.

#### VI.2.4. *Sangre en el ruedo* (1968)

El miedo y el orgullo son los dos sentimientos que se erigieron en núcleo de este interesante melodrama taurino ideado y producido por Andrés Velasco. Velasco era amigo de Gil desde sus tiempos de asistente y había trabajado con el cineasta madrileño en algunos de sus filmes, como *¡Viva lo imposible!* Como quiera que había comenzado a desempeñar tareas de producción, se empeñó en contratar a Rafael Gil para dirigir una de sus primeras producciones:

mi gran satisfacción personal en relación con Rafael Gil es que, al cabo del tiempo, le llamé, siendo yo productor, con cierto rubor y le dije que si le importaba dirigir una película producida por mí. Y él me contestó que estaba encantado, que para él, una de sus grandes satisfacciones era que uno de sus ayudantes llegara a productor y le contratara. Fue cuando hizo *Sangre en el ruedo* (Gregori, 2009: 741).

Sobre la idea de Velasco, Pedro Mario Herrero escribe el guion y los diálogos para un filme cuyo permiso de rodaje es solicitado el 25 de septiembre de 1968. El presupuesto inicial era de 10.894.378,45 pesetas, aunque acabaría incrementándose hasta 11.500.600 pesetas.

Rodada durante siete semanas desde octubre hasta diciembre de 1968, hasta la tercera semana de rodaje el filme tenía como título *Mano a mano*<sup>489</sup>. Sería a partir de la cuarta cuando cambiaría al definitivo *Sangre en el ruedo*, un título de mayor empaque dramático. El 19 de noviembre se le concede el permiso con la advertencia de que no sea sádica la paliza al joven Juan, al ser descubierto por los dueños de una dehesa cuando torea de manera furtiva, según había quedado aprobado en la sesión del 9 de octubre previa por la Comisión de Censura de Guiones, integrada por los ponentes Reverendo Padre Manuel Villares, José María Cano y José Antonio de Ory. Cano, en

---

<sup>489</sup> Según me señalaba Rafael Gil hijo, el título que su padre pretendía para el filme era, específicamente, *El último mano a mano*.



particular, señaló al respecto que el guion «contiene, a mi juicio, grandes valores positivos que ensalzan y purifican la Fiesta Nacional»<sup>490</sup>. Ory, por su parte, apreció el libreto como «francamente bueno»<sup>491</sup>.

El 7 de marzo de 1969 se reunió la Comisión de Censura y resolvió calificar la película como autorizada para mayores de 18 años, con la necesidad de efectuar dos correcciones:

1º En la escena en que el director del periódico clava la plegadora en una foto de chica en bikini, suprimir el comentario: «Me estoy volviendo viejo. Ya no tengo puntería».

2º Suprimir planos de manoseo de Rafael a los muslos de Ramona y comentarios a lo que tiene en la mano<sup>492</sup>.

Otra vez se pondrían de manifiesto las negociaciones entre bambalinas y los contactos personales, ajenos a la burocracia censora, para que estas correcciones fueran obviadas y ambas escenas acabaran formando parte del filme definitivo.

Distribuida por Filmax, fue estrenada el 19 de mayo de 1969 en los cines Carlos III, Consulado, Roxy A y Regio de Madrid. Aunque sus cifras de público quedaron muy lejos de su precedente taurino más inmediato, *Currito de la Cruz*, el resultado es más notable. Aunque el libreto de Herrero pueda resultar un tanto convencional, al tener ciertas concomitancias con *Los clarines del miedo* y con la propia *Currito de la Cruz*, es en el apartado técnico donde Gil despliega todos sus recursos y experiencia de treinta años, al involucrarse en la psicología de los personajes acudiendo a una pluralidad de planos, en los que el primer plano y el primerísimo primer plano, influencia directa de los *spaghetti western*, devienen fundamentales para adentrarse en esa sensación de miedo que transmiten los toreros ante el toro. Como si un duelo entre personajes de las películas de Sergio Leone se tratara, la pugna entre el hombre y la bestia está regida por la aprensión y el desasosiego que llegan hasta la parálisis y la cobardía (FIGS. 92 y 93).

---

<sup>490</sup> Informe de José María Cano de 9 de octubre de 1968, en AGA 36/04186.

<sup>491</sup> Informe de José Antonio de Ory de 9 de octubre de 1968, en AGA 36/04186.

<sup>492</sup> AGA 36/04994.



FIG. 92



FIG. 93

Los títulos de crédito, de Story Film-Pablo Núñez, son modélicos, con la imagen de los toros de Guisando de fondo, que van mutando de color, y con un intenso rojo para el momento en que se impresiona el título de la película; un rojo que vuelve a aparecer en los *flashbacks* en los que se recuerda la grave cogida de Juan Carmona para ilustrar el primer plano de su rival observando la cornada. En esa secuencia se intercala un recorte de prensa en el que un plano-detalle de la palabra *culpa* vuelve a ilustrarse con el rojo de la sangre (FIGS. 94, 95, 96, 97 y 98).



FIG. 94



FIG. 95



FIG. 96



FIG. 97



FIG. 98

Nos encontramos de esta forma ante un melodrama taurino cuyo máximo punto de interés es el *vis a vis* de dos grandes de la interpretación española, Rabal y Closas. No obstante, conviene asimismo destacar el buen hacer del torero Ángel Teruel, en su única incursión cinematográfica, y la colorista fotografía de Michel Kelber –que ya había fotografiado admirablemente *El Litri y su sombra*–, que incluirá el blanco y negro para las secuencias de *flashbacks* representando la aciaga tarde de la cogida de Juan Carmona. Aparte de un flojo guion de Pedro Herrero, que guarda evidentes similitudes con *Currito de la Cruz*, la música de Ángel Arteaga resulta muy repetitiva.

En cuanto a las críticas coetáneas, Antonio de Obregón escribió en *ABC* que

Rafael Gil, con su experiencia y conocimiento del cine, ha logrado una emoción y un problema humanos que no suelen tener las películas del género. (...) Ha logrado insuflar a todos un clima de aliento singular. Todos están a la altura debida al servicio de ese guión<sup>493</sup>.

Una crítica adversa se puede leer en la página *web* de *Fotogramas*, en la que se tilda a *Sangre en el ruedo* de:

Risible melodrama taurino que maneja con desgana todos los tópicos del género, desde el miedo ante el toro hasta la rivalidad convertida en odio. Ni siquiera el buen hacer de la mayor parte de sus intérpretes consigue que el resultado llegue a interesar a nadie que no sea fanático de la llamada fiesta nacional<sup>494</sup>.

---

<sup>493</sup> *ABC*, 21 de mayo de 1969.

<sup>494</sup> <http://www.fotogramas.es/Peliculas/Sangre-en-el-ruedo> [Última visita 08/08/2016].

VI.2.5. *El relicario* (1970)

La génesis de una nueva adaptación cinematográfica de *El relicario*<sup>495</sup>, cuyo núcleo central fuera el célebre pasodoble con música del Maestro José Padilla y letra de Armando Oliveros y José María Castellví<sup>496</sup>, se remonta a 1968. La actividad cinematográfica de Gil es incesante en ese tiempo, ya sea como director ya como productor: no ha terminado aún con un proyecto cuando planifica el siguiente. En este ínterin, el 23 de septiembre de 1968 contrata al torero Miguel Mateo, Miguelín, con vistas a una futura adaptación de la obra de Padilla por la que recientemente se había interesado el catalán Rovira Beleta, una vez terminado *El amor brujo* (1967), y para cuyos papeles estelares había pensado en Manuel Benítez, El Cordobés, y La Polaca<sup>497</sup>. Comoquiera que el director debía esperar al 1 de julio de 1969 para saber si la Sociedad General de Autores le confirmaba la posibilidad de adquirir los derechos literarios y musicales de *El relicario* (fecha de expiración de la opción de Rovira Beleta para filmar la adaptación cinematográfica), acordaron que, en caso contrario, se elegiría de mutuo acuerdo un nuevo argumento para una película. Este algecireño de adopción, mítico rival de El Cordobés en la década de los sesenta, venía de protagonizar una de las películas taurinas más prestigiosas jamás realizadas, *El momento de la verdad* (*Il momento della verità*, 1965), de un director consagrado como Francesco Rosi, que había ganado por ella el David di Donatello al mejor director, y que fue una inmejorable carta de presentación para que Gil se decidiera por su contratación.

Por ello mismo, mientras que el director acomete la realización de *Sangre en el ruedo* para su amigo Andrés Velasco y pone en marcha, simultáneamente, la producción de *Un adulterio decente*, encarga al mismo tiempo la escritura de un guion que tenga como eje central el pasodoble, en espera de la resolución de la Sociedad. En lo que concierne a este punto, antes de que Rafael Juan Salvia entregara su versión, es interesante resaltar las dificultades encontradas en la confección de un guion adecuado, según se colige del tenor de una carta hallada en el archivo particular de Rafael Gil. Ésta prueba que antes de que Salvia fuera comisionado por Gil para escribir un texto que

---

<sup>495</sup> En cine el pasodoble había estado en la base de dos versiones: una muda de origen mexicano, dirigida en 1927 por Miguel Contreras Torres, y que fue motivo de demanda por los autores por haber sido filmada sin los consentimientos oportunos; y otra sonora, española, realizada en 1935 por Ricardo de Baños.

<sup>496</sup> El estreno del pasodoble tuvo lugar en 1914 en el Teatro Eldorado de Barcelona y fue popularizado en los años veinte por la famosa cupletista Raquel Meller.

<sup>497</sup> *La Vanguardia española*, 4 de mayo de 1967.

combinara la Fiesta de los Toros con *El relicario*, fue contratado otro guionista para tejer una historia ambientada en época actual que combinase los elementos antedichos, dentro de una trama policíaca, y que atendía al nombre de Manolo<sup>498</sup>. En la carta, Manolo renunciaba a continuar escribiendo un guion al que no hallaba salida coherente y visos de éxito después de quince días y muchas horas dedicadas a esta tarea. Según la versión de este guionista, Gil le había señalado que el argumento debía inspirarse en la canción del mismo título del Maestro Padilla –aun estando de acuerdo ambos en que la letra era horrible– y el maleficio de un relicario, y el desarrollo temporal de la trama debía tener lugar en época actual. Pero, para Manolo, el primer error era que «en nuestros días no hay manera de hacer nada sensato con los elementos anticuadísimos del “cuplet”»<sup>499</sup>. Gil era consciente de esto y, para hacerlo interesante, tejió un nuevo argumento, entre policíaco y torero, que el guionista original debía desarrollar. Tras intentar esta línea, Manolo ceja en su empeño al considerar que dicho punto de partida tampoco es viable: «Hacer una película titulada “El Relicario” sin que tenga nada que ver con él, es un engaño al público. El que se cante un par de veces no justifica el título»<sup>500</sup>. Según hace constar en la misiva, en el envío adjuntó 44 de las 104 páginas del borrador de guion que había escrito, de las que se sentía más satisfecho, por si el director podía sacarle algún partido y, declinando el cometido, le aconsejó que buscara otro guionista y que se centrara más en el ámbito taurino.

Desconocemos la reacción de Gil y si esas páginas de las que el primer guionista se sintió tan satisfecho sirvieron de base a Salvia en su nuevo texto. Lo que sí es cierto es que este insiste en la dirección apuntada por Gil, aunque introduciendo dos líneas temporales: a partir de una historia primigenia en tiempo presente, se abren en diversos momentos de la trama ejes dramáticos paralelos ambientados en un tiempo pasado, aquél donde se halla la clave para desentrañar el misterio del relicario. Dichos ejes serán abiertos por diversos personajes que, con sus recuerdos, tratan de aportar luz al enigma. El tratamiento de la temporalidad en el filme es muy interesante, pues en el aspecto temporal que tiene que ver con la frecuencia, hay varias representaciones discursivas, cada una perteneciente a momentos similares, pero diferentes de la historia

---

<sup>498</sup> Carta sin fechar a Rafael Gil cuyo firmante es Manolo (sin apellido) y de la que se infiere que fue el primer guionista que se ocupó de escribir la adaptación cinematográfica. Las indagaciones que he efectuado al respecto para conocer la identidad del remitente han sido infructuosas y el mismo hijo del director, Rafael, desconoce su identidad. Fuente: Archivo privado de Rafael Gil.

<sup>499</sup> *Ibidem.*

<sup>500</sup> *Ibidem.*

(singularidad múltiple) (Carmona, 1991: 190). Existe, pues, un planteamiento de enfoques narrativos entrelazados tendentes a un mismo objetivo que es similar al que desarrollaron Orson Welles para *Ciudadano Kane* (*Citizen Kane*, 1941) o Akira Kurosawa para *Rashomon*.

Solo unas pocas ideas de la letra del pasodoble –el altivo y orgulloso torero, la pasión amorosa de un instante, la muerte en la arena– se llevan a un guion que tiene como eje central un enigma del pasado. Sin embargo, nos encontramos ante un texto que adolece de defectos insoslayables: en primer lugar, Salvia combina dos tramas en momentos históricos distintos, 1929 y la actualidad, cuyo eje central es su relación con un relicario que la cupletista Soledad regala a su amado, el famoso torero Manuel Lucena, con una fotografía suya en el interior. Un supuesto sortilegio, fruto de la posesión de ese relicario, lleva consigo una cogida por un toro que resultará mortal para Manuel. Ya en los tiempos actuales, el hijo de Manuel, Rafael, antiguo torero retirado por enfermedad, al ver por televisión una corrida de su hijo Luis, dirige su atención a una señora que está entre el público que ha sido enfocada por el cámara de televisión. Extrañamente, como consecuencia de ello, sufre un infarto que le ocasiona la muerte. A partir de entonces, su otro hijo, Alejandro, con el enigmático relicario en su poder, comienza una investigación para esclarecer el misterio, que le llevará a una azafata, Virginia, que resultará ser sobrina de Soledad y cuyo parecido con ella es asombroso, y a otra serie de pistas que echarán por tierra la teoría del sortilegio.

Pues bien, la debilidad del guion se observa en aspectos como la improbable presencia de una madre para Rafael Lucena, que, por supuesto, no aparece en ningún momento en la película, incluso considerando el carácter mujeriego de su padre. Además, entendiendo que la muerte de Manuel por la cornada del toro tuvo lugar en su juventud, no cuadran tampoco las edades de la generación de los Lucena en un margen de cuarenta años.

El 30 de junio de 1969 Rafael Gil envía carta al apoderado de Miguelín, José Belmonte Fernández, de que la fecha oficial de comienzo de rodaje sería el 22 de septiembre de ese año y el torero debía estar a disposición de la productora hasta el 23 de octubre<sup>501</sup>. Aunque la misiva está fechada un día antes de la confirmación de la

---

<sup>501</sup> Los términos del contrato eran ligeramente distintos: el torero debía estar seis semanas a disposición de Coral y la fecha de inicio de ese plazo correspondía a Miguelín entre el 1 de octubre de 1969 y el 1 de febrero de 1970. Si después del 23 de octubre, hubieran quedado algunos planos pendientes con Miguelín, éste se comprometía a rodarlos después de regresar de su gira por América. Fuente: Archivo privado de Rafael Gil.

Sociedad General de Autores de que no existía ningún obstáculo para adaptar *El relicario*, es probable que Gil ya tuviera conocimiento de que así iba a ser, e inmediatamente, el 2 de julio, firma el contrato de cesión de derechos con el Montepío de Autores Españoles, Armando Oliveros Millán y José María Castellví y con la sociedad francesa de derechos de autor, SACEM, velando por los derechos de José Padilla, por un importe total de 100.000 pesetas. El representante, días después, concede su beneplácito a las fechas de rodaje, aunque reservando para el diestro la posibilidad de que pudiera torear durante dicho período si se contrataran sus servicios<sup>502</sup>.

Junto a Miguelín, Rafael Gil vuelve a contar para esta producción de 12.104.500 pesetas con Carmen Sevilla y Arturo Fernández, que ya habían trabajado juntos en *Camino del Rocío*, donde había quedado demostrada la buena química existente entre ambos. Con Carmen en especial, el director había trabado en los últimos años una excelente relación y ella misma estaba agradecida por haberle hecho volver a la gran pantalla, haciéndole ver que el cine era lo suyo<sup>503</sup>.

La productora solicita entonces el pertinente cartón de rodaje el 12 de septiembre de 1969 –que es otorgado definitivamente el 14 de octubre–, al tiempo que envía el guion concluido a la Comisión de Censura de Guiones, que el 17 de septiembre lo autoriza tras su lectura por los ponentes Reverendo Padre Marcelino Zapico, José María Cano y Pascual Cebollada. El primero señalaría que

este guión presenta una historia ambientada en un clima de toros y cuplés madrileños, en la década de los 20. El telón de fondo argumental y musical es la canción *El relicario*, del maestro Padilla. Todo el guión no es más que la ocasión para presentar el ambiente de los toros y el escenario madrileño de la cupletista<sup>504</sup>.

Una vez finalizado el rodaje, la adecuada distribución del filme vuelve a estar asegurada gracias al convenio entre Coral y Paramount. Pero antes debe conseguir las licencias de exhibición oportunas y a tal fin la película es visionada por la Comisión de Censura, que, en sesión de 5 de marzo de 1970, ordena una única adaptación en el rollo 5: «Suprimir escena de cama entre Rafael y Soledad en la casa de campo»<sup>505</sup>.

---

<sup>502</sup> Carta de José Belmonte a Rafael Gil de 14 de julio de 1969. Archivo privado de Rafael Gil.

<sup>503</sup> *Fotogramas*, nº 1198, 1 de octubre de 1971.

<sup>504</sup> AGA 36/05028.

<sup>505</sup> AGA 36/04202. Observamos aquí una confusión por parte de la Comisión entre los nombres de los personajes, pues hacen referencia a Rafael cuando deberían hacerlo a Manuel.

Estrenada en el cine Fuencarral el 28 de marzo de 1970, *El relicario* tuvo una buena acogida de público y unas críticas encontradas. El fiel *ABC* hace unos comentarios sumamente elogiosos de la película: Antonio de Obregón, aunque hace suyas aquellas dudas que ya anticipara el primer guionista, como comentábamos más arriba, al señalar que «el defecto del guionista es haber aplicado la técnica de la indagación policíaca a una historia de toreros»<sup>506</sup>, no pone reparos en calificar el filme como «un espectáculo»<sup>507</sup> y alaba con énfasis los trabajos de director, técnicos y actores. Esta crítica sería el detonante de otra, realizada por Diego Galán para *Nuestro Cine* –revista cinematográfica que, habitualmente, consideraba que la indiferencia era la mejor forma de valorar cada estreno de Rafael Gil, de cuyo cine no eran especialmente entusiastas–, en la que, tras señalar que la visión de *El relicario* no decepciona, («*El relicario* es el cine español desmadrado, es un resumen de cuantas barbaridades pueden cometerse. *El relicario* es una película que aconsejo serena y realmente al lector»<sup>508</sup>) escribe que esta película «es una muestra insustituible –o quizás pueda superarla cualquier otra película española, aunque como no las veo todas no puedo asegurarlo– para ir entendiendo un poco qué pasa. *El relicario* es un documento antropológico, sociológico, histórico, político, que merecía en “El ángel exterminador” la óptima calificación»<sup>509</sup> (crítica mordaz de Diego Galán pues en la sección “El ángel exterminador”, donde los críticos de la revista emitían su valoración de cada película, todos ellos le otorgan la nota más baja). Es una crítica desproporcionadamente sarcástica. En el mismo sentido se pronuncia Ernesto Foyé en *El Noticiero Universal*:

Fuimos admiradores y amigos de Rafael Gil. Hoy nos duele no poder ser más que amigos... si es que decirle las verdades, o lo que honradamente estimamos por tales, no nos ha acarreado su enemistad. Por nuestra parte, tal vez ingenuamente, seguimos esperando que el veterano cineasta recobre su mejor forma, su lenguaje sensible, su inquietud creadora...<sup>510</sup>

No es la mejor película de toros de Rafael Gil: al flojo guion hay que añadir, incluso, fallos de *raccord* achacables al director –celoso por lo demás de dotar de una perfecta forma a sus filmes–, como sucede en el caso de la cogida de Manuel Lucena, que recoge imágenes de toreros con distintos trajes de luces. Al mismo tiempo, tiene

<sup>506</sup> *ABC*, 29 de marzo de 1970.

<sup>507</sup> *Ibidem*.

<sup>508</sup> *Nuestro Cine*, nº 98, julio de 1970.

<sup>509</sup> *Ibidem*.

<sup>510</sup> *El Noticiero Universal*, 24 de abril de 1970.



lugar una de esas ineludibles citas autorreferenciales de Rafael Gil: en una escena en la que se interpreta a sí mismo, el actor Jesús Tordesillas –ya prestigioso desde la época del cine mudo y que hizo de *Currito de la Cruz* en la primera versión dirigida por el propio autor de la obra, Alejandro Pérez Lugín, en 1926– le recuerda a Arturo Fernández que en las dos siguientes versiones, la dirigida por Luis Lucia en 1949 y la del propio Rafael Gil en 1965, los protagonistas sí fueron toreros (como bien sabe Arturo, uno de los protagonistas de la última versión, y que responde al comentario de Jesús con un «¡ahhh!»)<sup>511</sup>.

Sí destaca la interpretación de Miguelín, cuyo dominio de la muleta tendrá una secuencia que lo sacará a relucir: el toreo de un novillo en la soledad de una playa de Algeciras, provista de un halo romántico; y el papel de gibraltareño que desempeña Manolo Gómez Bur, taurómaco y seguidor confeso de los Lucena que no se ha perdido ninguna de sus corridas, y hastiado con el Gobierno de Londres. Así lo hace ver a la madre de Luis cuando hace alusión de «un toro mentiroso, que los hay, como los del *Foreign Office* ese de Londres», en clara referencia a los problemas diplomáticos que a la sazón tenían lugar entre España y el Reino Unido con respecto a Gibraltar y que habían derivado en el cierre permanente de la verja y el corte de todas las comunicaciones con el Peñón en 1969.

### VI.3. Saritísima

#### VI.3.1. La reina del Chantecler (1962)

Con ánimo de poner en marcha un proyecto ideado para la gran estrella del cuplé de finales de los cincuenta y principios de los sesenta, Sara Montiel, en la línea de *El último cuplé* (Juan de Orduña, 1957) –cuyo éxito e influencia aún se dejaban notar en producciones similares–, Cesáreo González encarga a los guionistas habituales de las películas de la diva de Campo de Criptana, Jesús María de Arozamena y Antonio Mas Guindal, la redacción de un guion basado en una idea del figurinista, dibujante y escritor

---

<sup>511</sup> Aparte de esta relación intertextual, Jesús Tordesillas tiene otra curiosa relación con *El relicario* y con uno de sus autores, Armando Oliveros. Según contaba el letrista y redactor del diario *El Liberal*, estando en cierta ocasión en Madrid se encontró con su amigo Tordesillas, quien a la sazón actuaba en el Teatro de la Comedia. Este le comentó que uno de sus compañeros en la obra había hecho un boceto de comedia con *El relicario* y que necesitaba su permiso para estrenarlo. Era un actor que se encontraba gravemente enfermo y necesitaba el dinero para atender a los gastos devengados por la provisión de medicamentos y otros cuidados. La intercesión del actor fue clave para poner en marcha la comedia. Fuente: «El Relicario. Material inagotable», en *El escándalo*, 21 de octubre de 1926, nº 53.

José Zamora, una adaptación libre de la vida de la cupletista Consuelo Portela, La Chelito, diva de la moda sicalíptica<sup>512</sup>, cuyos éxitos en el Salón Chantecler, que la Chelito había adquirido en 1919, le granjearon el sobrenombre de la Reina del Chantecler<sup>513</sup>. Ante esto, y en previsión de posibles pleitos, la propia productora intentó minimizar estas similitudes con una aclaración en unos títulos de crédito ilustrados con dibujos de Sancha de la colección *Blanco y Negro*: «Todos los personajes y sucesos de esta película son absolutamente imaginarios. Cualquier parecido con un hecho real será mera coincidencia»<sup>514</sup>.

Lo que podía haber sido un proyecto perfecto para artesanos como Juan de Orduña o Luis César Amadori, con los que Sara ya había trabajado en el último lustro, acaba en manos de Rafael Gil, a quien Cesáreo, consciente de su innegable oficio, concede las riendas de la costosa producción. Cuenta la diva de Campo de Criptana que propuso al productor gallego que la dirección fuera encomendada a Juan de Orduña, con quien trabajara en *Locura de amor* y *Pequeñeces* (1950) y la llevara al estrellato en la mencionada *El último cuplé*. Fue el temor a que *La reina del Chantecler* se convirtiera en una copia de esta lo que llevó a Cesáreo a rechazar su propuesta en beneficio de Gil, con quien Sara no había trabajado desde *Don Quijote de la Mancha*<sup>515</sup>. Aunque la versión que ofreció Orduña de este episodio fue muy diferente: durante el proceso de producción del filme, el director se quejó en las páginas de *Fotogramas* de haber sido vetado por Sara Montiel, lo que motivaría una sonada diatriba contra la artista<sup>516</sup>. Como quiera que fuere, Cesáreo encarga a su amigo Rafael Gil una producción que se pretendía fastuosa y un homenaje, como ya había sido *Teatro Apolo*, a la época de esplendor del cuplé, a esos dorados años veinte en el que este género se convirtió en bandera de los teatros madrileños y atracción para los cientos de espectadores que se sentían seducidos por las pícaras y sensuales artistas.

---

<sup>512</sup> Manifestaciones de erotismo con un toque pícaro, que conoció gran popularidad en la España del primer cuarto del siglo XX.

<sup>513</sup> El salón Chantecler es el actual Teatro Muñoz Seca. En el filme, Sara Montiel canta, entre otras, una canción que La Bella Chelito había popularizado en los años veinte, *La pulga sabia*, con música de Genaro Monreal y letra de Álvaro Retana.

<sup>514</sup> Jesús García de Dueñas aludía, no obstante, a un «conato de proceso iniciado por los herederos de una famosa tonadillera española –que sienten vejada por la película la memoria de su ilustre antecesora–», que no llegaría a buen puerto, pero que, según su criterio un tanto exagerado, dio al traste con su carrera comercial (García de Dueñas, Jesús: «Un año de cine español», en *Nuestro cine*, nº 27, febrero de 1964).

<sup>515</sup> La actriz consideraba a Orduña como el mejor director con el que había trabajado, de ahí su propuesta a Cesáreo González. Pero como ella misma cuenta en su autobiografía, «Cesáreo, no sin razón, temía que el modelo de *El último cuplé* pesase demasiado. Al final la hizo Rafael que, las cosas como son, la hizo muy bien» (Montiel, 2000: 360).

<sup>516</sup> «Juan de Orduña contra Sara Montiel», en *Fotogramas*, nº 725, 19 de octubre de 1962.

El 21 de mayo de 1962 es solicitado un permiso de rodaje, que es concedido el 4 de julio, pero con la observación de que el guion debía contener una serie de modificaciones y adaptaciones para evitar ulteriores inconvenientes ante la película ya realizada. Dichos cambios se concretaban en los siguientes extremos<sup>517</sup>:

1) Toda la secuencia del baile de la “Cuaquerita” está repleta de sugerencias atrevidas. Es conveniente suprimirla ya que no pierde nada el argumento y quedan suficientes bailes y danzas.

2) En la página 67 del guion había una indicación sobre el adulterio de Carola con Federico que luego volvía a aparecer. Señalaba la censura que aunque la situación no era nociva, desde el momento en que la reacción del marido de Carola es violenta, el suicidio, aun solo en referencia, no era aceptable.

3) Las escenas de iglesia, procesiones y sacerdotes deberán responder a la dignidad en todos los detalles, que corresponde a acciones y personas sagradas.

4) En toda la primera parte del guion debían de suprimirse, por innecesarias, expresiones verbales o situaciones groseras y procaces que hacen excesivamente denigrantes a los personajes, ambientes, etc. que figuran en la trama.

5) Debía cuidarse especialmente la realización de bailes, canciones, vestuario, etc. de modo que no ofrecieran reparos posteriores.

6) Debía suprimirse también la circunstancia de que la dueña del cabaret fuera la propia madre de la cupletista, con quien comercia y a quien aconseja sin el menor escrúpulo moral.

Si los censores fueron especialmente meticulosos con el texto presentado, es evidente el trabajo *entre bambalinas* que, tras las formalidades aparecidas en la documentación de censura, tuvo lugar entre la productora y los miembros de la Junta de Censura, pues varios de estos puntos se rodaron y mantuvieron tal y como señalaba el guion original. De esta forma, Doña Pura (Milagros Leal), la madre de La bella Charito, sigue apareciendo como dueña del cabaret. En cuanto a los números musicales, parece que los censores ya estaban acostumbrados al tipo de actuaciones de Sara Montiel, pues no hay nada que parezca inducirles a la falta del decoro, ni la canción de “La Pulga”, más picante, o incluso el baile sensual de estilo oriental de Mata-Hari (Greta Chi). En cambio, sí están más pendientes de la canción del “Alirón”, que canta La Cuaquerita:

---

<sup>517</sup> AGA 36/03949.

aunque el cineasta no suprima la secuencia, sí la acorta, justificándose porque durante el número musical el público acaba encrespándose y formando tumultos que llevarán a la actuación de la policía y a la subsiguiente clausura del teatro –la pronta mediación de La Bella Charito y sus contactos con Don Pagaré (José Franco) influirán, empero, en su reapertura–. Ciertamente, los censores resultaron satisfechos del conjunto del guion, donde se presenta a una cupletista, imposibilitada de escapar a su trágico destino y de hallar la felicidad, a la que cree acceder cuando conoce el amor en la figura de un muchacho vasco, Santi (Luigi Giuliani), a quien le oculta su auténtica condición por miedo al rechazo. El conocimiento de la verdad hacia el final de la película lleva a Santi a huir y llegar a la playa, donde la fatalidad se presentará en forma de muerte al ser arrastrado por una ola mar adentro.

La Sección de Protección Económica de la Junta de Clasificación y Censura reconoció un valor estimado de la producción de 10.060.927,84 pesetas<sup>518</sup>. El 8 de enero de 1963, la Junta otorgó a *La reina del Chantecler* la categoría de Primera A a efectos económicos. Entre los informes particulares de censura<sup>519</sup>, Carlos Fernández Cuenca alaba el alto nivel de producción del filme, «muy superior a la tónica habitual en las películas de Sara Montiel», así como la realización de Gil, la fotografía de Mario Montuori y la ambientación de Alarcón. La mayoría de los informes tenían un tono similar, aunque no faltaban voces discordantes como la de Víctor Aúz, que hablaba de «tema tonto, viejo, infantil, burdo» y un guion y una interpretación muy flojos, calificando de correcta la dirección de Gil, en la línea de lo estimado por el Vicepresidente de la Junta de Clasificación y Censura, Florentino Soria, que aludía a una «dirección digna».

El 28 de marzo, la Junta de Clasificación y Censura calificaría la película como autorizada únicamente para mayores de 18 años. Al mismo tiempo se tomó la decisión de que era necesario efectuar varios cortes: así, en el rollo 9 se suprimió la secuencia de la reina doméstica de los señores carlistas hasta la llegada de la pareja protagonista, y en el rollo 10, se sustituyó una frase alusiva a los colchones de los pobres<sup>520</sup>.

Recibida licencia de exhibición el 20 de diciembre de 1962, su distribución corrió a cargo de Eligio Herrero S.A., siendo estrenada el 21 de diciembre de 1962 en el cine Los Remedios de Sevilla, aunque hubo de esperar al 18 de febrero del año siguiente

---

<sup>518</sup> Mientras que el presentado por la productora es de 16.302.643,75 pesetas, al tiempo que un informe del Sindicato Nacional del Espectáculo la valoraba en 14.526.409,78 pesetas.

<sup>519</sup> Informes de censura de 8 de enero de 1963, en AGA 36/03949.

para ver su primera proyección en Madrid en el Palacio de la Prensa, Roxy A, Consulado y Carlos III. Aunque no fue el gran éxito esperado, tuvo algunas críticas positivas. Pío García Viñolas, en *Primer Plano*, escribió un comentario laudatorio:

Sara Montiel tiene buenas ocasiones de lucimiento, bien brindadas por los autores del guión –Mas-Guindal y Arozamena– y bien servidas por el director, que sabe recrearse en lo de interés tiene la trama y tocar de pasada lo simplemente anecdótico. La labor de dirección es muy aceptable, como asimismo el trabajo de los intérpretes<sup>521</sup>.

Por su parte, Gabriel García Espina subrayó que «Rafael Gil ha manejado toda esta compleja arquitectura con la veterana pericia que le es habitual. La película, sin novedades y sin genialidades, que tampoco irían con su “música”, estuvo siempre bien sujeta en su mano»<sup>522</sup>. El Sindicato Nacional del Espectáculo gratificó a la película con el tercer premio en sus galardones anuales.

*La reina del Chantecler* destaca, ante todo, por el alto nivel de producción alcanzado, dominado por los excelentes y fastuosos decorados de Enrique Alarcón, que le hicieron merecedor del premio del Sindicato; una calidad en el resultado de la que Gil es el máximo responsable. La película no solo supone un pretexto para Gil para volver a ambientar el discurso en épocas pretéritas, sino también para realzar las tradiciones españolas, en este caso el folklore regional vasco: la pelota vasca o romería, los bailes típicos, el idioma... Incluso muestra algo tan arraigado allí como era el carlismo, personificado en la figura de Doña Exaltación (Julia Caba Alba), que vive en Oyarzun (Guipúzcoa). Si bien el éxito no acompañó a la cinta, es loable el esfuerzo de Sara Montiel en hacer creíble su personaje, acompañada de un buen plantel de secundarios, pero que decae en las interpretaciones de Luigi Giuliani y Greta Chi y en una trama salpicada de elementos folletinescos, amores cruzados y redes de espionaje y conspiraciones internacionales en el marco de la España neutral de la Primera Guerra Mundial, lo que no es óbice para estimar el filme como un apreciable intento de seguir haciendo brillar la estrella de Sara Montiel.

---

<sup>520</sup> AGA 36/03949.

<sup>521</sup> *Primer Plano*, nº 1167, 22 de febrero de 1963.

<sup>522</sup> *ABC*, 19 de febrero de 1963.

### VI.3.2. *Samba* (1965)

La historia legendaria de Xica da Silva, la esclava brasileña que alcanzó la libertad para, más tarde, convertirse en una de las mujeres más ricas de su país gracias a su sonado romance con el poderoso explotador diamantífero Joao Fernandes de Oliveira, sirvió de base para que Fernando Pamplona y Arlindo Rodrigues concibieran el enredo que posibilitó que la Escuela de Samba Académicos do Salgueiro se alzara con el triunfo en el concurso del carnaval brasileño de 1963. Sobre esta premisa, Rafael Gil y José López Rubio, en colaboración con el guionista habitual de los grandes éxitos de Sara Montiel, Jesús María de Arozamena, confeccionan un guion en el que, amén de los consabidos episodios amorosos y musicales, añaden una trama policíaca, en el marco de los idílicos paisajes cariocas.

*Samba* se proyectó de inicio como una coproducción entre Cesáreo González y Condor Filmes de Brasil (70% para España y 30% para Brasil), con lo que consecuentemente se pide la licencia de rodaje el 15 de octubre de 1963<sup>523</sup>. El presupuesto previsto era de 30.248.000 pesetas, de los cuales 21.173.600 pesetas iban a cargo de la parte española. Entre sus aportaciones previstas se encontraban el argumento y guion, derechos de autor y música, equipos técnico y artístico, escenografía, vestuario adquirido y alquilado, atrezzo, estudios y exteriores, película virgen y laboratorios, 10% de imprevistos, seguros, impuestos y gastos generales. Por su parte, Condor Filmes se haría cargo de la adaptación de diálogos, derechos de autor y músicas, equipos técnico y artístico, escenografía, vestuario adquirido y alquilado, *atrezzo*, estudios y exteriores, laboratorios, 10% de imprevistos, seguros e impuestos. La zona de distribución española comprendía España y colonias de soberanía española, mientras que el grupo brasileño cubría Brasil y colonias.

La fecha de comienzo de rodaje prevista era el 28 de octubre de 1963 y se desarrollaría íntegramente en Brasil, con 10 semanas en exteriores y en los estudios Veracruz de San Pablo.

No obstante, el 15 de octubre de 1964 la parte brasileña desestima la coproducción, siendo infructuosas las gestiones posteriores por parte de Cesáreo para que reconsideraran su postura. Según expresó el productor gallego en carta a la Dirección General de Cinematografía y Teatro en la que solicitaba la nacionalidad española de la película, la coproducción se había planteado inicialmente como

---

<sup>523</sup> AGA 36/04885.

consecuencia del interés demostrado por las autoridades brasileñas para que fuera *Samba* el filme que iniciara la puesta en marcha del convenio hispano-brasileño<sup>524</sup>. Sin embargo, como se estaba produciendo un retraso y era imprescindible empezar el rodaje por haber ya contratos firmados, se acabó abortando la pretendida unión.

En consecuencia, Cesáreo solicita de nuevo la licencia de rodaje el 23 de noviembre, siéndole concedida el 11 de diciembre, aunque con una serie de advertencias sobre el guion, ya especificadas en la sesión previa de 16 de octubre de 1963 de la Comisión Delegada para censura de guiones cinematográficos con los ponentes Padre Villares, José María Cano y Bautista de la Torre (el guion había sido transferido el 9 de octubre de 1963 por Cesáreo González a la Dirección General de Cinematografía y Teatro mientras se ultimaban detalles en la coproducción original).

Las advertencias iban destinadas, en esencia, a tratar con el *decoro* recomendado por la censura las escenas de contenido erótico y/o sensual<sup>525</sup>:

1º Cuidar la escena de Belén, cuando se desnuda y se acuesta (p. 58).

2º Cuidar la escena del baño de Belén (p. 77).

3º Cuidar la escena de Trinidad ayudando a Belén a desnudarse (p. 91).

4º Cuidar la escena de la pelea callejera entre Belén y una vecina (p.149).

5º Cuidar la escena en la que las muchachas del taller de costura se prueban los vestidos (p. 158).

El rodaje de la película se desarrolló principalmente en Brasil durante 60 días, mientras que otros 12 se emplearon para filmar los interiores en los estudios CEA. El presupuesto inicial fue el mismo que el presentado para la coproducción<sup>526</sup>, obteniendo Rafael Gil 1.000.000 pesetas por la dirección y Sara Montiel 6.000.000 pesetas por su interpretación. El 18 de diciembre de 1964 es autorizada únicamente para mayores de 18 años, sin adaptaciones, aunque los ponentes Florentino Soria, José María Cano y Víctor Aúz sí habían señalado en la sesión celebrada dos días antes la conveniencia de abreviar la escena de Sara Montiel en la cama en el rollo 4<sup>527</sup>.

Nos hallamos ante una de esas películas que podríamos calificar de *olvidables* en la filmografía de su realizador, un nuevo encargo de Cesáreo González cuyo resultado

---

<sup>524</sup> *Ibidem*.

<sup>525</sup> AGA 36/03972.

<sup>526</sup> Cesáreo González, en una entrevista concedida al diario *ABC* el 18 de julio de 1965, lo elevó hasta 39.000.000 pesetas.

<sup>527</sup> AGA 36/04116.

está muy por debajo de *La reina del Chantecler*, aunque su éxito fuera superior en la taquilla. De hecho, resulta estar lejos de los temas que interesaban a Gil, aun en unos años de trabajo que se caracterizan por su fuerte, y en ocasiones exclusiva, aspiración comercial. Al contrario de las adaptaciones de obras literarias que son moneda común en su trayectoria, *Samba* parte de un tema original de Jesús María de Arozamena y José López Rubio cuya trama se desarrolla en Brasil, en una de esas raras ocasiones en que Gil ubica el discurso fílmico fuera de España y de sus peculiaridades y tradiciones propias, cuya presencia es una constante en su obra. Ajeno a la idiosincrasia brasileña, se evidencia una cierta incomodidad de Gil cuyo trabajo no deja de ser uno de tantos favores que le hizo a Cesáreo en los últimos años de su vida, similar a la inmediata *La vida nueva de Pedrito Andía*. El pilar sobre el que ha de construirse un buen filme, el guion, adolece de insalvables deficiencias en su discutible pretensión, no solo de ensalzar el carnaval brasileño y la aparente vida despreocupada de los habitantes de las favelas, sino de transponer a la ficción episodios legendarios de la vida de Xica da Silva, trufándola de elementos policíacos, *thriller*, comedia, musical y misterio que no hacen sino llevar a una historia enmarañada, sin sentido y repleta de incoherencias y despropósitos. Como antesala a los títulos de crédito, Gil incorpora una secuencia en la que una cantante, Laura (Sara Montiel), una vez concluida una de sus actuaciones en Río de Janeiro, se propone huir con su amante Assis (Carlos Alberto), sin saber que su marido Juan (Fosco Giachetti) ha descubierto su engaño y acaba asesinándola. Tras este hecho, aparece en escena otra mujer, Belén (personaje interpretado asimismo por Sara Montiel), que vive en una favela con su abuela, a la que da todo lo que gana, y tiene como novio a Paulo (Marc Michel), de quien su abuela no está contenta: piensa que ella merece algo más y que está escrito en su destino que ella llegará a ser Xica da Silva, una muchacha pobre que «vivió cubierta de diamantes». Como quiera que pronto será la elección de la nueva Xica da Silva para la Escuela de Samba de Salgueiro, unos sicarios de Juan, que ha perdido la consciencia de lo que pasó tras el asesinato de su mujer, obligan a los representantes de la Escuela a elegir a Laura para representar el personaje. La película entra en ese momento, si no había entrado ya, en una vorágine de incongruencias, con una Laura que acepta sin reparo su nuevo rol, una vida de riqueza y ensueño que le proporciona Juan, que, en su locura, cree ser el amante de la auténtica Xica da Silva. Cuando Laura, que siente añoranza de su vida en la favela, renuncia a su vida de boato y esplendor, es secuestrada por los sicarios, aunque es liberada a la postre por la intercesión de Paulo, Assis y su amigo Antonio (Antonio Sampaio), y la llegada



de la policía, que detiene a los sicarios, pero sin que el espectador conozca la suerte de Juan, concluyendo el filme con el baile de Belén con la Escuela de Salgueiro.

Al mismo tiempo, si otros filmes menores de Rafael Gil eran salvados por la labor de sus técnicos y el buen trabajo de sus intérpretes, particularmente los de reparto, en *Samba* ya se deja entrever el declive de la estrella de Sara Montiel (aunque no se ponga en entredicho la sensualidad que desprende durante el filme) y la actuación mediocre del plantel artístico que la rodea, excepción hecha del siempre sobrio Fosco Giachetti.

Poco se puede salvar de este filme mediocre: quizá la escenografía de grandes fastos y cuidados detalles en las secuencias de interiores, sobre todo la del baile de época, y la notable fotografía que muestra las bellezas de Río de Janeiro, Salvador de Bahía y Brasilia, unidas a la forzosa inclusión de canciones como *Fantasia*, *Brasil o Bahía* y los ritmos de la Escuela de Samba *Académicos do Salgueiro*. No deja de sorprender, pues, la notable aceptación que el filme tuvo entre el público desde su estreno en los cines Palacio de la Prensa, Roxy B, Consulado y Canciller el 1 de febrero de 1965. En octubre de 1967, debido a la obligatoriedad por Orden de 22 de diciembre de 1964, relativa al control de taquilla, de que los cines dejaran constancia exacta de la recaudación de las películas que exhibían desde el 1 de enero de 1965<sup>528</sup>, *Samba* era la cuarta película española de mayor recaudación desde la implantación del control de taquilla con 28.765.436 pesetas, detrás de *La ciudad no es para mí* (Pedro Lazaga, 1966), *Estambul 65* (Antonio Isasi-Isasmendi, 1965) y *Búsqueme a esa chica* (Fernando Palacios y George Sherman, 1964)<sup>529</sup>. Solo en los tres primeros meses de exhibición desde su estreno había logrado 15.456.844 pesetas, siendo la película más taquillera durante ese tiempo.

---

<sup>528</sup> La orden de 22 de diciembre de 1964 relativa al control de taquilla establece en sus dos primeros artículos: Artículo Primero.- A partir del 1 de enero de 1965 las empresas de exhibición cinematográfica vendrán obligadas a formular declaración de los rendimientos producidos por todas las películas que proyecten en sus respectivos locales, así como a utilizar únicamente para las entradas el billete oficial de carácter nacional. Artículo Segundo.- A los fines del artículo anterior, las empresas de exhibición deberán formular semanalmente una declaración por triplicado de los rendimientos de las películas exhibidas en dicho período, ajustada al modelo oficial que se publica como anexo de esta orden. De dicha declaración remitirán dos ejemplares a la respectiva Delegación Provincial de este Ministerio, conservando el tercero de ellos en su poder, durante un plazo mínimo de siete meses, junto con las matrices y talonarios del taquillaje correspondiente al período de cada declaración, hayan sido vendidas o no las entradas. Es curioso que desde la implantación del control de taquilla algunos cines subieran el precio de las localidades sin autorización, con lo que el Ministerio de Información y Turismo tuvo que imponer sanciones de 50.000 pesetas y 30.000 pesetas a diversos cines, amén de multas de menor cuantía.

<sup>529</sup> *Nuestro cine*, nº 66, octubre de 1967.

Las críticas fueron contradictorias: en *La Verdad* de Murcia, Crespo no se muestra favorable al director, de quien señala que su realización es mala:

Rafael Gil –que tuvo sus años brillantes– ha caído en la vulgaridad. No hay atisbo de creación. El Carnaval de Río parece una caricatura de *Orfeo Negro* y las escenas de diálogo son de una triste mediocridad. Hay que agradecerle, a falta de otra cosa, las bonitas tarjetas postales que ofrece de los paisajes brasileños, captadas en buen color<sup>530</sup>.

*Ya*, por su parte, defiende la dirección de Gil al decir que «ha dado a la película la realización formal y mecánica que cabía esperar de su experiencia y su veteranía»<sup>531</sup>.

#### **VI.4. Luces y sombras en el cine de Rafael Gil: el folklore, la comedia ligera y su trabajo con personajes populares.**

##### *VI.4.1. La casa de la Troya (1959)*

En 1959, Rafael Gil, ante la demora en el comienzo de la producción sobre *El Litri*, con quien se tardó más de lo deseado en firmar el contrato, decide rodar previamente una nueva versión de *La casa de la Troya*, la popular novela de Alejandro Pérez Lugín (1915) que ya había sido llevada al cine en varias ocasiones<sup>532</sup>. Con un libreto a cargo de Rafael García Serrano, Gil mantiene la historia en el marco geográfico y temporal de la novela, pero adecúa, en colaboración con el escritor navarro, los diálogos a los tiempos actuales, mediante un uso del lenguaje más ágil y dinámico.

Para su reparto, Gil quería rodearse de caras nuevas, rostros poco conocidos que tuvieran, empero, una cierta trayectoria profesional. Para ello, el director asistió a la representación de la obra de teatro de Luis Fernando Conde *Quince bajo la lona* y se interesó por varios actores. También fue a Barcelona a ver *in situ* a varios actores de los teatros de cámara. Por eso, el rodaje, cuyo inicio estaba previsto para el 1 de noviembre de 1958, fue pospuesto hasta hallar un elenco adecuado a sus pretensiones. Finalmente

---

<sup>530</sup> *La Verdad*, 17 de febrero de 1965.

<sup>531</sup> *Ya*, 3 de febrero de 1965.

<sup>532</sup> En 1925, el propio autor de la novela, asesorado por Manuel Noriega, había rodado la primera versión, con Carmen Viance, Luis Peña (padre) y el futuro director Juan de Orduña, que constituyó todo un éxito. Cinco años más tarde, Robert Z. Leonard había filmado para Metro Goldwyn Mayer *Estudiantina (In Gay Madrid)* (1930), con Ramón Novarro y Dorothy Jordan; la versión de 1936 de Adolfo Aznar y Juan Vila Vilamala, con Tony D'Algy e Isa de Navarra; y la versión mexicana que en 1948 rodó Carlos Orellana, con Armando Calvo y Rosario Granados.

se decantó por Arturo Fernández para el papel de Gerardo, quien ya había destacado en dos buenas películas de Julio Coll, *Un vaso de whisky* (1958) y *Distrito Quinto* (1958), y José Rubio como su fiel amigo Barcala, un actor del Teatro Español que había desempeñado hasta la fecha papeles testimoniales en películas como *Todos somos necesarios* (José Antonio Nieves Conde, 1956) y *La frontera del miedo* (Pedro Lazaga, 1958). Sin embargo, como ya le ocurriera en *Camarote de lujo*, la contratación de la actriz que desempeñaría el rol de Carmiña sí le costó más trabajo, tras una primera valoración de la actriz argentina Analía Gadé, con la que Gil no pudo llegar a un acuerdo. El rodaje se iba retrasando y se corría el riesgo, de seguir en la misma situación, de solaparse con el inicio de *El Litri y su sombra*, que por fin se había decidido para el 1 de abril de 1959, aprovechando en ese tiempo las corridas que para el período estival tenía el Litri contratadas. La suerte le llegó buscándola: un día en los Estudios CEA, Rafael Gil asistió al rodaje de *Llegaron dos hombres*, dirigida por Eusebio Fernández Ardavín y que producía Enrique Alarcón en coproducción con Suecia. Entonces vio a la actriz que interpretaba el papel principal realizar sus escenas y se quedó prendado de su talento y belleza. Su nombre era Ana Esmeralda. Se puso entonces en contacto con Marina Mier, su representante, pero esta le puso en conocimiento del contrato que había firmado para trabajar con el director Clemente Pamplona en *Don José, Pepe y Pepito*. Pero los productores del filme, Fernando Jiménez Varela y Miguel Mezquíriz, le prometieron que para el 15 de enero estaría libre para el rodaje. Con lo que el 2 de enero, con la tranquilidad de tener atada a su actriz protagonista, Gil pudo comenzar en Madrid el rodaje de la película con las primeras escenas filmadas en los decorados que a tal efecto diseñó Alarcón en los Estudios CEA, que ocuparon la totalidad del plató número 2, porque todo el complejo de habitaciones de la pensión había sido construido de una sola vez. El director era consciente de que esta forma de trabajar tenía sus ventajas e inconvenientes: por un lado, daba una mayor sensación de realidad en el ligue de las escenas, porque puede pasarse de una habitación a otra sin corte de plano, pero tenía el reparo de una mayor estrechez a la hora de trabajar, al ser todo paredes y muebles que dificultan el rodaje.

Al trío protagonista se le unieron grandes intérpretes de nuestro cine como José Isbert, Manolo Morán, Rafael Bardem o Félix de Pomés y, repitiendo con Gil tras *Camarote de lujo*, el gallego *Eumedres* (aunque en esta película aparece en los títulos de crédito como *Eudreme*), de cuyo trabajo anterior había quedado tan satisfecho que, pese

a no ser actor profesional, no fue óbice para que el director, aprovechando que la acción se desarrollaba en Galicia, volviera a contar con él.

Una vez finalizada la producción, la Comisión Superior de Censura revisó la película y, en su reunión del 5 de octubre de 1959, la calificó como autorizada para todos los públicos, con las siguientes adaptaciones<sup>533</sup>:

1. Suprimir la frase: «En la oscuridad con una rapaza».
2. Suprimir plano de la portada de la revista *Madrid Galante*, cuando la están viendo los dos muchachos en la librería.
3. Suprimir un plano de la misma revista sobre la mesa, en la pensión.
4. Suprimir otro plano de la foto de “Charito”, y el pie correspondiente, cuando el protagonista está en la cama.
5. Suprimir los planos de miradas y comentarios maliciosos de los estudiantes, cuando presencian el espectáculo de revista desde el palco.
6. Abreviar la juerga flamenca, y la posterior pelea con las mujeres.
7. Suprimir el beso de la pareja que acompaña a los recién casados y la frase de la chica: «¿Crees que aprender eso no merece la pena?».

Se le dio un valor estimado de 7.847.000 pesetas (la productora puso un presupuesto de 9.395.804,60) y Primera A a efectos económicos, con una protección económica equivalente al 40% del coste de producción reconocido pero sin poder sobrepasar los tres millones de pesetas, según Orden Ministerial de 4 de julio de 1956. El 13 de octubre de 1959 se le concede la licencia de exhibición y se la categoriza como autorizada para todos los públicos<sup>534</sup>.

Distribuida por Filmax, el 17 de octubre de 1959 se estrena en los cines Carlos III y Roxy B de Madrid y supone todo un éxito de público. En sus sucesivos estrenos en provincias, había incluso *estudiantinas* que deleitaban al público antes y después de la proyección, como ocurrió en el cine Los Remedios de Sevilla. La crítica oficialista también le aplaudió: así, Gómez Tello, en *Primer Plano* señaló que

con su sólida veteranía y la flexibilidad que presta únicamente el oficio, Rafael Gil, en su calidad de director, combinó los diversos elementos que aparecen en la novela y en el guión: un cuadro de costumbres de rico folklore y de vida animada

---

<sup>533</sup> AGA 36/04794.

<sup>534</sup> *Ibidem*.

y brillante, un capítulo de amor y la expresión literaria o literarizante de la existencia de una ciudad gallega<sup>535</sup>.

En *ABC*, *Donald* escribió:

Pocos realizadores actuales hubieran sido capaces, como Rafael Gil, de llevar al celuloide con tanta propiedad y tanta fragancia, en una nueva versión, *La casa de la Troya*. Todavía alcanzó a entrever Rafael Gil huellas elocuentes de aquel ambiente, y esa visión, o mejor, percepción de lo pasado, ha podido luego enriquecerla con una información amplia y segura y una bien demostrada pericia técnica para expresarlo luego con su patente dominio del lenguaje cinematográfico<sup>536</sup>.

Todos estos parabienes sin duda coadyuvaron a que *La casa de la Troya* consiguiera el tercer lugar de los Premios del Sindicato Nacional del Espectáculo de ese año, aparte de obtener la Dama del Paraguas (de Oro) al ser elegida la mejor película en la Primera Semana Internacional del Cine en Color de Barcelona.

#### VI.4.2. *Cariño mío* (1961)

Tras valorar llevar a la gran pantalla la reciente novela de Rafael García Serrano *Los ojos perdidos*, la historia de un amor en tiempos de la Guerra Civil Española con Arturo Fernández como principal protagonista<sup>537</sup>, Gil es contratado por Juan Jesús Buhigas para dirigir el melodrama *Cariño mío*. Buhigas era un distribuidor y exhibidor cinematográfico gallego, dueño de varias salas, que había conseguido pingües beneficios al firmar una exclusiva con la empresa alemana Beta, que poseía los derechos de las películas de *Sissi* (Riambau, 2008: 121). En 1959, con su distribuidora Interpeninsular Films, participó en la financiación y distribución de *¿Dónde vas, Alfonso XII?*, con Vicente Parra interpretando al monarca. El éxito de la película y la reciente boda entre el rey belga Balduino I y la noble española Fabiola el 15 de diciembre de 1960, que ocupó numerosas páginas de la prensa rosa durante algún tiempo, beneficiaron un proyecto cuya idea, no obstante, había sido coetánea a la de la película de Amadori. De hecho, Carmen Sevilla había rubricado en marzo de 1959 un

---

<sup>535</sup> *Primer Plano*, nº 993, 25 de octubre de 1959.

<sup>536</sup> *ABC*, 20 de octubre de 1959.

<sup>537</sup> Finalmente sería el propio García Serrano quien dirigiría su obra en 1967, con Jesús Arístu, Dianik Zurakowska y Manolo Zarzo como principales protagonistas.

contrato con Buhigas para protagonizar la película junto a Vicente Parra, del que quedó constancia una foto de la firma, y de la que se propagó el rumor de que sería dirigida por José María Forqué.

Finalmente fue Rafael Gil quien se hizo con las riendas de *Cariño mío*. Su dirección, pues, queda acreditada, pero lo que no ha quedado fehacientemente demostrado es si existió una codirección y, en el caso de que fuera así, el grado que correspondió al cineasta español, si atendemos a la documentación hallada en el Archivo General de la Administración<sup>538</sup>.

Efectivamente, el 2 de marzo de 1961, Juan Jesús Buhigas solicita el permiso de rodaje para *Cariño mío*, que le es concedido el 21 de marzo, para una producción que iba a tener un presupuesto estimado de 13.922.268,15 pesetas (y donde Rafael Gil obtendría una retribución por su dirección de 1.100.000 pesetas). La película, en primera instancia, iba a ser únicamente producción española, y Buhigas, después de tener concedido el cartón de rodaje, solicitó autorización para efectuar el rodaje en Alemania y en exteriores de 154 planos, cuyo informe favorable emitiría el SNE el 10 de julio. Como se infiere de la información del expediente de rodaje de la película en el Archivo General de la Administración<sup>539</sup>, Buhigas se encontró con la posibilidad de realizar esa película en coproducción con Alemania, para lo cual se iniciaron las oportunas gestiones así como el correspondiente contrato de coproducción, sin especificarse en el escrito el nombre de la productora. Consecuencia de estas primeras gestiones con Alemania fue la venida a España de los actores Horst Frank, Germaine Damar y Carl Wery, que habrían de interpretar los papeles de Alberto, Cristina y Mayer, respectivamente. Los artistas alemanes se unieron de esta forma a la actriz que sustituyó a Carmen Sevilla y que interpretaría el papel de Verónica, Marianne Hold, contratada para favorecer la coproducción entre España y Alemania. Sigue señalando Buhigas que su productora se encontró con la renuncia posterior de la firma alemana, que además se desentendió de los actores, que ya se encontraban en Madrid, con los naturales perjuicios económicos y para la productora española, que acabó, no obstante, por asignarles los papeles prometidos.

No queda demostrada la coproducción en la documentación del AGA (censura previa, expediente de rodaje y exhibición), pero en la red se puede rastrear el productor

---

<sup>538</sup> AGA 36/04829 y 36/03855.

<sup>539</sup> AGA 36/04829.

con el que Buhigas firmó el acuerdo de coproducción, Franz Seitz (sin acreditar en los créditos españoles), así como el nombre del que en muchos registros aparece como codirector del filme: Hans Grimm. Seitz venía de producir a Georg Wilhelm Pabst en *Sucedio el 20 de julio* (*Es geschah am 20. juli*, 1955) –la historia sobre el intento de asesinato de Adolf Hitler en La Guarida del Lobo a manos de un grupo de soldados insurrectos comandados por el Coronel Conde Claus Von Stauffenberg–, así como varios títulos de Grimm, uno de sus directores de confianza<sup>540</sup>.

Inquirido Rafael Gil Álvarez hijo sobre una codirección entre su padre y Grimm, niega tal posibilidad y sostiene como opción más plausible que el director alemán rodara algunos planos de exteriores de poca trascendencia en Alemania, como paisajes y otros filmados por una segunda unidad. No se dispone del contrato de coproducción en el que se especificaran los porcentajes correspondientes a cada país, así como las funciones directivas que debían cubrir Gil y Grimm, las partes que debían rodar cada uno y el grado de coordinación entre ambos. No obstante, son muchas las *webs* en las que se hace constar el nombre del cineasta alemán como firmante de la película junto a Gil<sup>541</sup>. Es probable, pues, que en el acuerdo entre Buhigas y Seitz se hiciera constar que Grimm dirigiría aquellas tomas rodadas en Alemania en las que no estuviera presente Gil por estar rodando en España, por razón de cumplir el programa de rodaje previsto, y supervisara aquellas otras en las que interviene Marianne Hold, a la que ya había dirigido en *Shick deine Frau nicht nach Italien* (1960) y los actores alemanes contratados para la película. En Alemania se estrenaría bajo el título *Die Liebe ist ein seltsames Spiel*, y en los programas publicitarios aparece que era una producción Thalia-Film y Neue Film Allianz.

Puesta en marcha la producción, Buhigas encarga el libreto a Manuel Tamayo, firmante de *¿Dónde vas, Alfonso XII?* y con el que el productor gallego ya había trabajado en *Alerta en el cielo* (Luis César Amadori, 1961), que, junto a Antonio Abad

---

<sup>540</sup> [http://www.filmportal.de/person/franz-seitz\\_4bb4e14d3cf9405a85900bfb60a8bf7](http://www.filmportal.de/person/franz-seitz_4bb4e14d3cf9405a85900bfb60a8bf7). [Última visita: 03/02/2017].

<sup>541</sup> [http://www.filmportal.de/person/hans-grimm\\_e57cd6ce4ac74b02bdf1cc08dad71ea7](http://www.filmportal.de/person/hans-grimm_e57cd6ce4ac74b02bdf1cc08dad71ea7). [Última visita: 03/02/2017].

[www.deutsche-digitale-bibliothek.de/item/KAERS76CUYZAJA2AJSLIYARTRQUFRJI6](http://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/item/KAERS76CUYZAJA2AJSLIYARTRQUFRJI6). [Última visita: 03/02/2017].

<http://de.academic.ru/dic.nsf/dewiki/577427>. [Última visita: 03/02/2017].

[http://www.imdb.com/title/tt0054725/fullcredits?ref=tt\\_ov\\_st\\_sm](http://www.imdb.com/title/tt0054725/fullcredits?ref=tt_ov_st_sm). [Última visita: 03/02/2017].

En la *web* del ICAA no se menciona la participación de Grimm, ni hace referencia a la coproducción.

[http://www.mecd.gob.es/bddpeliculas/buscarDetallePeliculas.do?brscgi\\_DOCN=000001842&brscgi\\_BCSID=631d0f3d&language=es&prev\\_layout=bbddpeliculasResultados&layout=bbddpeliculasDetalle](http://www.mecd.gob.es/bddpeliculas/buscarDetallePeliculas.do?brscgi_DOCN=000001842&brscgi_BCSID=631d0f3d&language=es&prev_layout=bbddpeliculasResultados&layout=bbddpeliculasDetalle)

[Última visita: 03/02/2017].

Ojuel, con quien Gil no trabajaba desde *La noche del sábado*, Arturo Rigel y el propio Gil, se encargaron de darle forma a esta «opereta sin cantables»<sup>542</sup>, como *casi* acertadamente calificó un censor. Y subrayamos casi, porque si bien la historia de amor entre un príncipe de un país imaginario y una joven noble tiene los aires folletinescos que reclama un melodrama de esta índole y sin la retahíla de canciones que pudieran haber lastrado una producción así, sí es cierto que hay una canción que se erige en el *leitmotiv* sonoro de la película. El emotivo tema, que una y otra vez marca con sus notas los furtivos encuentros de los amantes, está compuesto por Gregorio García Segura<sup>543</sup> y aparece en el desarrollo de la narración de distintas formas, ocupando planos que van desde el diegético al incidental: como vals, como pieza de acordeón, como permanente fondo sinfónico... y que, en su paseo por el lago, acaba tomando forma de canción en labios del Príncipe Miguel (Vicente Parra). La canción *Cariño mío* se hizo tan popular que el propio Parra lo grabaría en disco junto a tres de los hermanos García Segura.

Una vez concluido el guion hubo de pasar el pertinente trámite ante la censura para valorar su conveniencia y ortodoxia. En reunión de 17 de marzo de 1961 se autoriza, pero se insta a los solicitantes a realizar las siguientes supresiones y adaptaciones, propuestas por los lectores Juan Fernández y Manuel Nolla Rubio<sup>544</sup>:

- 1) Suprimir la frase de Verónica (pág. 9): «¡Esto no es el Opus Dei!».
- 2) Suprimir la frase de Verónica (pág. 36): «¿Y para qué sirven las limosnas y los trabajos que les encarga la madrina?», dando a entender que con tal de que las den, no tienen inconveniente en mentir.
- 3) Una propuesta añadida viene de la mano del Padre Juan Fernández, al señalar que en las páginas 72 y 73 se debe cuidar la secuencia del baile entre Verónica y Miguel suprimiendo el que se toquen los extremos de la nariz y todo lo que indique morbosidad y apasionamiento.

Concluido el rodaje después de 72 días, 39 en exteriores de Oviedo, Costa del Sol, Madrid, La Granja, Núremberg y exteriores del Palacio de Neuchweinstein y Suiza, y otros 33 en los Estudios CEA, la película fue enviada a la Junta de Clasificación y Censura para su calificación, y en reunión de 11 de octubre de 1961 decidieron

---

<sup>542</sup> Correspondiente a un informe de un censor (firma ilegible) fruto de la reunión de 15 de febrero de 1962 de la rama de Clasificación de la Junta de Clasificación y Censura, en AGA 36/04829.

<sup>543</sup> A partir de este título, Gil iniciaría con el compositor murciano una relación profesional, aun intermitente, que incluiría once trabajos conjuntos.

<sup>544</sup> AGA 36/04829.



autorizarla únicamente para mayores de 16 años. El 5 de diciembre se volvió a insistir en dicha calificación. Ello motivó que Francisco Badal, Consejero-Delegado de la distribuidora Discentro (que se había quedado con los derechos de distribución) apelara el 9 de junio de 1962. En su escrito, alegó que

considerando que dado que su tema es comedia sentimental y la misma a nuestro juicio, no ofrece reparos de índole moral y considerando asimismo lo perjudicial que resulta para la comercialidad de la película la calificación dada por la Junta de Clasificación y Censura, rogamos sea revisada nuevamente al objeto de que sea autorizada para todos los públicos en su versión actual, para lo cual efectuaremos los siguientes cortes: Rollo 1º. Aliviar las escenas de Manolo Morán hablando por teléfono. Rollo 4: Aligerar las escenas de baile de los dos protagonistas cuando están en la cabaña. Caso de que ustedes estimen conveniente al revisar nuevamente este título hacer algún otro corte, tengan a bien indicárnoslo para llevarlo a efecto, con el fin de que dicho título quede autorizado para todos los públicos<sup>545</sup>.

Como se temía, dicha solicitud fue denegada por presentarla fuera del plazo legal establecido.

La Rama de Clasificación de la Junta de Clasificación y Censura, en su reunión de 15 de febrero de 1962, deliberó sobre el coste de producción de la película y lo determinó en 8.010.000 pesetas (la productora lo había estimado en 15.468.292,41), sin incluir gastos de rodaje en Alemania ni tres actores alemanes, por no estar autorizados por la DGCT, aunque la Sección de Protección Económica del Ministerio de Información y Turismo, los estimaba en unas 750.000 pesetas de acuerdo con el SNE. Buhigas intentó que el coste ascendiera en unos 3.000.000 más, pero su instancia del 9 de abril posterior, fue rechazada por la Junta de Clasificación y Censura el 27 de abril, por estar fuera de plazo. Según la clasificación de Primera B, le correspondía una protección económica equivalente a un 35% del coste de producción reconocido. Dicha resolución fue comunicada por el Instituto Nacional de Cinematografía a Juan Jesús Buhigas el 24 de febrero de 1962. En sesión de 28 de marzo de 1963, reunida en pleno la Junta de Clasificación y Censura, ratificaron la decisión anterior de fecha 11 de octubre de 1961 en cuanto a mantener la calificación concedida.

---

<sup>545</sup> AGA 36/03855.

Su estreno tuvo lugar en Real Cinema el 17 de octubre de 1961 y a partir del 18 se proyectó también en el cine de la Torre de Madrid. A propósito de la apreciación que tenía de la película, Rafael Gil escribió en *Primer Plano*:

*Cariño mío* es una película hecha con la sana intención de que el público lo pase bien. Esto, que hace algunos años no tenía la menor importancia, parece ser que ahora no es corriente, porque son muchos los que hacen el cine con la única e insana preocupación de atormentar a los presuntos espectadores. Hace pocos días leí unas declaraciones de cierto director, en las que afirmaba muy ufano que le tenía sin cuidado lo que el público pensase de su obra. Lo primero que imaginé es que el público pensaría mal. Luego hice un poco de memoria, y resultaba que ni siquiera pensaba, pues las proyecciones de sus últimas películas se cuentan por vacíos. ¿A quién, pues, va dirigida esa obra y qué resultado se espera obtener con ella?... En seguida vino a mi memoria lo que escribiera René Clair prologando la edición literaria de uno de sus guiones más famosos: «De las raras enseñanzas que se pueden dar a los cineastas, la más útil es ésta: a cada momento de la realización de un film, procurar ponerse en el lugar del futuro espectador y no olvidar que este espectador no tiene ninguna razón de permanecer en la butaca si lo que se le presenta no le interesa». Después de lo cual son ustedes dueños de tener genio.

Todos cuantos han intervenido en *Cariño mío* se conforman sólo con lo primero, con tener al público sentado en la butaca. Y si resulta que está a gusto, que se sonríe e interesa por cuanto ocurre en la pantalla, entonces nuestra satisfacción será mucho mayor, porque el esfuerzo de todos –nada corriente en España desde el punto de vista de producción– va buscando un espectáculo alegre, brillante y plásticamente bello. Modestamente me permito opinar que el cine también sirve para esto<sup>546</sup>.

Algunas críticas, sin embargo, no serían tan benignas como la opinión de Gil. Así, Pruneda subrayó en *Film Ideal* «que el cine alemán o austriaco se dedique a hacer sus ‘Sissis’, no nos afecta demasiado, pero que Rafael Gil, que indudablemente debería ser un hombre de peso en nuestro cine, se dedique a hacer este tipo de romances tan monos, tan bonitos de color, tan empalagosos, sí nos duele»<sup>547</sup>.

El desarrollo de la historia se vale de elementos folletinescos, cómicos y políticos para remarcar una historia de amor. Miguel (Vicente Parra) ha realizado junto a su amigo de confianza Alberto (Horst Frank) un viaje por distintos lugares de la geografía española y es hora de abandonar el país rumbo a su patria, el país ficticio de

---

<sup>546</sup> *Primer Plano*, nº 1097, 22 de octubre de 1961.

habla alemán Kronberg, cuya capital es Deesen. En el aeropuerto se encuentra con Verónica (Marianne Hold), que viaja también a Deesen para estar con su tía y madrina, la Duquesa (Mercedes Vecino)<sup>548</sup>. En el avión intiman, pero sin que ninguno de los dos conozca cuál es su auténtica realidad: que él es un rey que viaja de incógnito y que ella posee una gran fortuna. Para ocultarla, se hacen pasar por un músico de restaurante y una secretaria, respectivamente. Al arribar al aeropuerto de Múnich, se separan, pero con ánimo de volver a encontrarse. Al llegar Miguel al palacio, se reúne con sus padres. De su conversación con ambos se infiere una intencionalidad manifiesta que pone en contraposición la tranquilidad de España con la época convulsa que vive su Reino: «Estás muy bien», espeta su madre. «Milagro de España» –sostiene Miguel–. «Hay allí un talismán maravilloso». «¿El sol?», inquires su padre (Rafael Bardem). «No. La paz». Kronberg es un país que está pasando por una situación delicada que amenaza la paz y la continuación de la monarquía, garante de esa situación pacífica.

La amistad que tiene Miguel con el dueño de un restaurante de Deesen le permite mantener su fachada como músico, mientras que Verónica sigue manteniendo la suya como secretaria y residente en un convento de monjas. Poco a poco, el amor va surgiendo en la pareja a los sonos del tema *Cariño mío*; en un punto de la narración, Gil se permite una licencia dramática propia de un musical al introducir la canción cantada por Miguel, mientras recorre con su amada un lago bávaro en barco, que es coreada simultáneamente por otros ocupantes de la embarcación.

Pero la mascarada empieza a hacer aguas cuando se organiza en palacio una fiesta e invitan a la Duquesa a que acuda junto a Verónica. El desenmascaramiento del rey a los ojos de Verónica le supone un *shock*. De repente, desaparece de la vida de Miguel y se refugia en los brazos de su padre, Don Ricardo (Manolo Morán), un vividor y mujeriego que tiene desatendidas sus obligaciones familiares, en su finca de Fuentemayor. Mientras tanto, el rey tiene que bregar con las conspiraciones que se van tejiendo a su alrededor. Sus propios ministros le instan a que se case con alguna princesa a fin de entretejer algún pacto político de interés. Para cumplir su propósito organizan un baile de princesas y que el rey elija entre las presentes en el momento de que suene una pieza musical previamente dispuesta. Esa pieza resulta ser *Cariño mío*, con la complicidad de su amigo Alberto, para recordar a Miguel cuál es su verdadero

---

<sup>547</sup> *Film Ideal*, nº 83, noviembre de 1961.

<sup>548</sup> Para el papel de la Duquesa, Mercedes Vecino substituyó a Mary Santpere, con la que no hubo acuerdo definitivo.

amor y que no debe elegir bajo ningún concepto a ninguna de las pretendientes. Este hecho viene seguido, directa o indirectamente, de actos vandálicos que sirven de antesala de una gran revolución en Kronberg, instigados por huestes comunistas, desde periódicos ficticios como *La voz de la masa* o *La rebelión*. Es el contrapunto a esa *paz española* de la que habló el Príncipe Miguel a su padre.

El hermano de Verónica, Carlos (José Luis Pellicena) es uno de los implicados en las revueltas y miembro de una célula comunista que pretende cometer un atentado contra el rey en el momento del homenaje al soldado desconocido. Sin embargo, comienza a dudar de sus actos, pero sus intentos por abortar dicho atentado son vanos. En el homenaje, una multitud se acerca pidiendo paz, pero la reacción de Miguel ante ellos es acercarse y hacerles partícipes de que quiere estar cerca de ellos. No obstante y pese a que Carlos ha intentado detener al compañero, el atentado acaba teniendo lugar, del que Miguel resulta ileso. Durante la misa por los fallecidos en el atentado, un débil Miguel toma la determinación de seguir adelante cuando observa el cuadro de una Virgen sosteniendo un manto con la cara de Cristo. El Príncipe debe ser, desde el prisma franquista, devoto y cercano a su pueblo y cuyos pasos han de ser guiados por la luz que ofrece la religión católica.

En España, cuando Don Ricardo lee el periódico observa compungido que su hijo está implicado en los hechos de Kronberg. Solicita de su hija, pues, intercesión para salvar a su hijo de la condena y, tras no pocas dudas y reproches, acepta acompañarlo de nuevo a Kronberg. Cuando Miguel es informado de esta noticia, interpela a sus ministros para que los traigan a su presencia. Ya ha sido informado de que muchos testigos afirman haber visto a Carlos intentar impedir el atentado a su antiguo camarada. El desenlace es feliz: Verónica acepta someterse al *sacrificio* de casarse con Miguel y de guiar juntos a su pueblo con la fuerza que les da su amor.

*Cariño mío* es una de las producciones mejor cuidadas de Rafael Gil, debido a la coproducción con Alemania y al alto presupuesto manejado. Cecilio Paniagua dota a las bellas imágenes de un color vivo, sobre todo en los planos rodados en Alemania, mientras que Enrique Alarcón es tan eficiente en el diseño de sobrios decorados como en el de fastuosos interiores palaciegos, amén de aprovechar los espacios del palacio de la Granja de San Ildefonso y de la Catedral de San Salvador de Oviedo, en la fastuosa boda entre el Príncipe Miguel y Verónica, donde miles de extras ovetenses simulaban ser el pueblo agradecido de Kronberg que asistía con entusiasmo al enlace de su querido monarca con la noble en la reconvertida basílica de Kronberg im Taunus.

#### VI.4.3. *Rogelia* (1962)

Tras haber adaptado *La fe* quince años atrás, Rafael Gil se interesa esta vez en una nueva novela del escritor asturiano Armando Palacio Valdés, con menos connotaciones polémicas que aquella y con un marcado acento católico: *Santa Rogelia* (1926). La indisolubilidad del vínculo matrimonial y la resignación cristiana son los pilares sobre los que se sustenta una historia que ya había sido llevada anteriormente al cine de la mano de Edgar Neville, Roberto de Ribón y Carlo Borghesio en 1939. Estimando que estos temas seguían teniendo plena vigencia en los años sesenta, donde había un gran predicamento de la familia y de la institución del matrimonio, Gil actualiza la historia de Rogelia y, junto a Antonio Abad Ojuel, la ubica temporalmente en tiempo presente. Excepto pasajes suprimidos de la primera parte –como los que plasman la difícil relación de Rogelia con su abuela, Doña Dorotea, o las pretensiones de casamiento del cincuentón Don Enrique– y de la tercera –como la desaparición del personaje de Baldomera, su única amiga en Ceuta, una vez ha decidido llevar una vida de resignación cristiana junto a su marido, preso en el penal–, la adaptación supone una versión fiel al espíritu de la obra literaria.

El papel de Rogelia fue a manos de la actriz mexicana Pina Pellicer, a quien Gil había conocido en el Festival de Cine de San Sebastián cuando se alzó con el galardón a la mejor actriz por *El rostro impenetrable* (*One-Eyed Jacks*, Marlon Brando, 1961) y por cuyo trabajo había quedado gratamente impresionado. Por su papel en la película, Pina recibió 500.000 pesetas, más del doble que su *partenaire* Arturo Fernández (225.000 pesetas). Fernando Rey, Félix Fernández, Mabel Karr, Félix de Pomés y María Luisa Ponte forman parte también de una producción cuyo rodaje se efectuó en Avilés (las escenas de la fábrica se filmaron en la siderúrgica ENSIDESA), Soto del Barco, Madrid y Ceuta.

Aunque desde la productora se había aprobado un presupuesto de 9.808.884,25 pesetas, la Sección de Protección Económica de la Junta de Clasificación y Censura (en cumplimiento de la Orden de 13 de mayo de 1961 que regulaba la protección a la producción cinematográfica) estimó un valor de la producción de 7.010.000 pesetas, muy por debajo de lo presentado por el productor. No sería el único punto de desencuentro con la Junta: por Dictamen de 27 de noviembre de 1962, se había concedido a *Rogelia* la categoría de Primera B. No obstante, ante la reclamación

posterior de Gil se procedió a una nueva revisión el 11 de marzo de 1963 por la que se aprobaría su categorización como Primera A, por un escaso margen favorable de dos votos<sup>549</sup>.

Cedida su explotación a Warner para España y el extranjero, *Rogelia* fue estrenada en los cines Consulado y Roxy B de Madrid el 16 de diciembre de 1963, para empezar más tarde una carrera comercial internacional que llevaría la película hasta México, aprovechando la presencia de Pina Pellicer en el reparto, donde se presenta el 5 de marzo de 1964 en el cine Alameda de Ciudad de México; sin embargo, constituyó un gran fracaso al permanecer únicamente una semana en cartel, lo que, entre otras causas, agravaría la depresión de Pina que desembocaría en una fatal decisión<sup>550</sup>. Aunque tuvo alguna crítica positiva que salvó la apreciación de la película<sup>551</sup>, no ha superado bien el transcurso del tiempo por el arcaísmo que rezuman algunos de sus elementos en la sociedad de nuestra época. Ello no es óbice para remarcar una estudiada puesta en escena ineludiblemente supeditada, como veremos, al servicio del tema y de los valores católicos que propaga.

La película comienza con el regreso de Máximo (Fernando Rey) a su pueblo asturiano, después de mucho tiempo fuera. Rogelia (Pina Pellicer) es informada de esta contingencia y así se lo hace saber a su novio Pedro (Arturo López), pues, conociendo el carácter bravucón de Máximo, teme que vuelva buscando gresca. Es la romería del pueblo y Máximo aparece por allí, con ánimo de amedrentar a Pedro para que abandone a Rogelia y tener así el camino expedito para intentar salir con ella. Con el mismo ánimo intimidatorio, Máximo mata de una cuchillada al caballo de Pedro al encontrarle solo en un punto del camino de vuelta. Un hecho luctuoso viene a unirse al fatídico regreso de Máximo: la abuela de Rogelia muere y deja desamparada y sola a su nieta, para la que constituía su gran apoyo. Este acontecimiento sirve de acicate a Máximo para tomarla forzosamente como su esposa. Quizás toda esta primera parte de la película está narrada de manera muy sintética, dejando varios interrogantes sin explicar, como los sucesos que han obligado a Máximo a estar varios años fuera del pueblo y por qué Rogelia accede a casarse súbitamente con él, visto el odio visceral que le profesa.

---

<sup>549</sup> AGA 36/03927.

<sup>550</sup> Pina Pellicer se suicidó el 4 de diciembre de 1964, con 30 años (Reynol, 2006: 180).

<sup>551</sup> Gabriel García Espina escribió en *ABC* el 17 de diciembre de 1963: «Rafael Gil ha encerrado en *Rogelia* con detalle admirable el escueto realismo de la obra del escritor».

El incidente del caballo no ha sido olvidado por Pedro, quien, de forma subrepticia, le apuñala por la espalda. Rogelia va rápidamente en busca del médico que, para su sorpresa, resulta ser un recién llegado también, Fernando Vilches (Arturo Fernández), al que había conocido en la romería. Cierta atracción se produce entre ambos, lo que no se oculta a ojos de la mendiga del pueblo (Lola Gaos), y, por ende, a todo el pueblo. Informado de la desgracia de Rogelia, Fernando le propone huir a París (fuera de España, donde podrían vivir maritalmente sin estar casados, dentro de España hubiera sido inviable). «No hay razón que te obligue a sufrir toda la vida». «Sí, es mi marido» (declaración de intenciones, inviolabilidad del sacramento matrimonial). Enterado Máximo de la infidelidad de su mujer por las habladurías de los lugareños, un día dispara a Fernando a bocajarro y, en su huida, hiere también a un cabo de la Guardia Civil. Curado de sus heridas, Fernando ruega a Rogelia que marche a París con él, donde le han concedido una beca de psiquiatría y trabajará el siguiente año. Aunque duda, Rogelia («por cobardía», como dice ella, otra prueba de que no puede huir de su marido) acaba yéndose con él.

París. Una nueva vida ha empezado para Rogelia junto a Fernando. Afortunada, olvida su pasado y solo quiere pensar en su maravilloso presente junto a su amado. Una felicidad que aumentará cuando dé a luz su primer hijo. Pero una sombra vuelve a nublar su horizonte vital cuando Fernando le informa que va a aceptar un trabajo en Madrid y de esta manera volver a España. Para Rogelia es el fin de su dicha: si en Francia ha podido convivir con el joven médico aun estando casada con Máximo, en España deviene imposible, su vínculo matrimonial sigue siendo inviolable.

Ya en Madrid, cierto día Fernando ha de atender a un vecino suyo, el Duque de Monterraigoso (Félix de Pomés), y este, en agradecimiento, invita al médico a que siga visitando su casa junto a su *esposa*. Días después, Fernando asiste a la hija del Duque, Cristina (Mabel Karr), una novicia de acusado sentimiento religioso que está muy enferma. Se recupera levemente y tras ese tiempo, comienza a intimar con Rogelia, a quien le hace ver la alegría que le provoca su dedicación a Dios. Rogelia admira su energía interior y la pureza de su sentimiento. Esta secuencia es un ejemplo de planificación en la que se sintetizan de manera adecuada las pretensiones de su director, al exponer un contraste entre la luminosidad que desprende Cristina, en la parte izquierda del encuadre, con un camisón blanco inmaculado, y una Rogelia ubicada en segundo término, empequeñecida y en tenue sombra (FIG. 99) y en la que se va perfilando un cambio de actitud en la protagonista, que paulatinamente va dudando de

su actual condición, desde que escuchara las palabras de Cristina alabando la santidad del matrimonio hasta el momento en que, acto seguido, ve en la televisión un programa religioso en el que se cita una frase bíblica: «Yo quiero la misericordia y no el sacrificio. Porque no he venido a llamar a los justos, sino a los pecadores». Una frase que martillea su cabeza. Desde ese instante, Rogelia toma conciencia de su condición de pecadora.



FIG. 99

Mientras tanto, Cristina ha empeorado y sus horas parecen contadas. A la vera de su cama, velando a la enferma, Rogelia lee las Epístolas de San Pablo: una voz *over* (San Pablo) le recuerda su condición de adúltera al juntarse con otro hombre mientras viva su marido. En esta escena queda patente la alegoría entre el fuego que arde en la chimenea y Rogelia leyendo y entendiendo las Sagradas Escrituras, que van prendiendo la llama de su fe; de tal forma que cuando el fuego se apaga, se consume la vida física de Cristina, pero renace la vida espiritual de Rogelia. Eso le cala tan hondo que va renegando paulatinamente de su vida actual y empieza a ver cuál es la realidad. A Cristina le han dado la unción de enfermos, va a morir sin remisión. El contraste entre Rogelia (ataviada con un vestido negro) y Cristina (con un camisón blanco puro) está muy marcado, además de la luminosidad acusada de una respecto a la otra (FIG. 100)... «Tú sabrás hallar tu camino», asevera exánime Cristina a Rogelia antes de morir. Su entrada en una Iglesia, ante Cristo, le hace tomarla decisión de abandonar a su hijo y a Fernando.





FIG. 100

Tras informarse en la hemeroteca qué ha sucedido con su marido y enterada que cumple condena de cadena perpetua en el penal de Ceuta, viaja hasta allí con el ánimo de estar cerca de él y abandonar su dichosa vida junto a Fernando. Máximo no es precisamente de los presos modelos, realiza trabajos forzados en una cantera cercana a la prisión. Ante su presencia, Rogelia se arrepiente de todo lo que le ha hecho y le promete que va a trabajar para ayudarlo en todo lo que pueda. Dispuesta a ello, en un bar conoce a Don Heliodoro (Félix Fernández), quien, a cambio del sueldo de un mes, le consigue un trabajo en el propio bar que regenta su mujer. Rogelia entrega todo lo que gana a Máximo, quien la humilla delante de todos. Fernando, por su parte, no ha perdido el tiempo y ha ido a buscarla a Ceuta; pero el sentimiento de culpa y de arrepentimiento está tan arraigado en ella que no puede dar marcha atrás. La fuerza para soportar su nueva situación viene de Dios, que para ella es la única verdad (motivación religiosa), una fuerza que halla en Jesucristo, sin su ayuda no hubiera podido resistirlo (resignación cristiana). En una de sus visitas a su marido, este, arrebatado por el odio y por haber rehusado la entrega de un dinero, la golpea y, aprovechando el caos, huye. Rogelia, presa de la desesperación, acude a la iglesia a rogar por su redención, para que Dios le dé fuerzas o le lleve con Él. Unos segundos de silencio, de escucha, que solo se ven subrayados por unos coros femeninos. La voz en *off* de Rogelia es enfatizada por la música coral de Quintero y por un silencio *de escucha*, de espera de la respuesta divina. La cámara se acerca lentamente al rostro de Rogelia hasta situarse en un primer plano. La intercalación de planos entre el Cristo y Rogelia y los progresivos movimientos de acercamiento de la cámara dan la impresión de un diálogo místico entre ambos (FIGS. 101, 102, 103, 104 y 105).



FIG. 101



FIG. 102



FIG. 103



FIG. 104

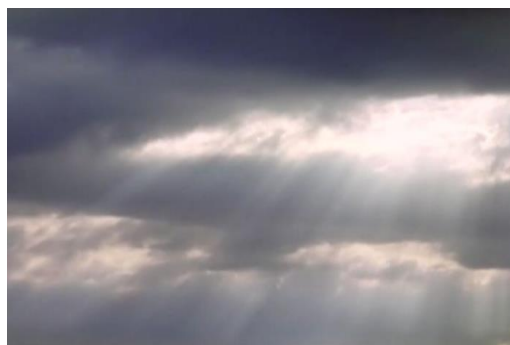


FIG. 105

Sintiéndose perdonada, Rogelia piensa que es la muerte la que servirá de consuelo de sus males; pero será la muerte de Máximo quien marque el final de su penitencia. Por razones de moral católica, Gil hace un cambio esencial en este punto respecto a la novela: el suicidio literario torna en acribillamiento por la Guardia Civil al intentar huir del penal de Ceuta. Libre de su vínculo matrimonial, extinguido el sagrado sacramento por su condición de viuda, Rogelia vuelve a Madrid en busca de Fernando y su hijo y de la felicidad tanto tiempo anhelada.

Coetánea del inicio oficial del Nuevo Cine Español, *Rogelia* está en las antípodas de un cine más realista y cercano a postulados de renovación auspiciados desde las autoridades cinematográficas, por mucho que Barreira, en las páginas de

*Primer Plano*, escribiera una carta abierta a Rafael Gil en la que apostataba de los defensores del cine social foráneo que poblaba nuestras carteleras y alababa la honestidad del filme y «el casto tratamiento de una tragedia bárbara que acaba por redimirse de acuerdo con una transparente y noble moral cristiana»<sup>552</sup>. Pero es un ejemplo perfecto de las ideas connaturales al cine de Gil, así como los valores y preocupaciones que lo rigen, que son presentados de manera diáfana con una estética visual supeditada al tema. En *Rogelia* el tema central es la indisolubilidad del vínculo matrimonial, que llega a anteponerse incluso a la maternidad, a la tenencia de un hijo ilícito y a la imagen de un hogar familiar que se rige por la apariencia. Mientras su marido esté vivo, aun permaneciendo en la cárcel, cualquier otra situación es excluyente para la protagonista. La sumisión, respeto y obediencia de Rogelia, no solo a su marido sino al sacramento del matrimonio, es la única forma de redención de su adulterio; pero la Justicia Divina *dicta* su veredicto con la muerte de Máximo, absolviendo a Rogelia y librándola desde ese momento de toda iniquidad.

#### VI.4.4. *Tú y yo somos tres* (1962)

La *comedia psicológica* (en palabras de Jardiel) en dos actos *Tú y yo somos tres*, perteneciente a la obra *Agua, aceite y gasolina y otras dos mezclas explosivas*<sup>553</sup>, se estrenó en el Teatro Infanta Isabel de Madrid la noche del 16 de marzo de 1945. El prestigioso crítico, escritor y director de teatro Alfredo Marquerie calificó la obra de revolucionaria y renovadora dentro de los límites del teatro de la época (Jardiel Poncela, 1960: 603). La costumbre que existía a la sazón era la de dividir la representación en dos entreactos; Jardiel, sin embargo, solo incorpora uno. Según sostiene Jardiel, es responsabilidad del autor mantener en vilo al espectador con situaciones, diálogos, intriga... de tal forma que no tengan necesidad de salir dos veces a descansar, fumar, hablar entre ellos sobre la obra... Si ocurre como prevé el dramaturgo, el segundo descanso es absolutamente innecesario, con lo que sigue de esta forma el ejemplo del cine —este es uno de los aspectos donde se observa la formación recibida por Jardiel en su etapa en Hollywood como adaptador de diálogos al castellano de filmes americanos—.

---

<sup>552</sup> Barreira: «Carta abierta a Rafael Gil sobre *Rogelia* o El realismo a la española», en *Primer Plano*, nº 1158, 21 de diciembre de 1962.

<sup>553</sup> Dedicada al poeta, escritor y crítico teatral Alfredo Marquerie y *contradedicada* a los críticos teatrales de Madrid que siempre le combatieron (con nombres y apellidos, desaparecidos o en ejercicio, como Antonio de Obregón, Cristóbal de Castro, Jorge de la Cueva o Francisco de Viú).

Las obras de Jardiel gozaron de cierta fortuna en el cine español de los años cuarenta, pues hasta siete de sus obras conocieron su correspondiente traslación al medio fílmico. No puede extrañar, de esta forma, que *Tú y yo somos tres*, estrenada en ese tiempo, siguiera la senda marcada por otras comedias del autor y se presentara ante la Administración un primer proyecto de adaptación en 1949. Serafín Ballesteros había adquirido los derechos para rodar una película de la que se desconoce quién iba a ser su director, pero cuyos protagonistas serían Irasema Dilian (Manolina), Fernando Fernán-Gómez (Adolfo), Tony Leblanc (Rodolfo) y Mercedes Muñoz Sampedro; la música la compondría Manuel Parada, el primer operador sería Ricardo Torres y se rodaría en los Estudios Ballesteros. El 16 de julio de 1949 solicitó el pertinente permiso de rodaje, enviando el guion a censura donde no señalaron nada reseñable, solo que era precisa una «interpretación adecuada, una realización experta y unos elementos técnicos sensiblemente buenos»<sup>554</sup> para su calidad. El rodaje fue autorizado el 19 de julio, pero a partir de entonces se desconocen los motivos y vicisitudes que tuvieron lugar para que el proyecto fuera cancelado, no constando en el archivo de la Administración ningún documento con fecha posterior, según constató el Ministerio de Cultura el 20 de abril de 1995 a una solicitud de Isabel Ballesteros de certificación de nacionalidad española de la película.

No sería hasta finales de los cincuenta y principios de los sesenta cuando se filman nuevas adaptaciones del dramaturgo con cierto éxito<sup>555</sup>, lo que lleva en 1962 a Rafael Gil a escoger *Tú y yo somos tres* como su nueva aproximación al universo de Jardiel tras *Eloísa está debajo de un almendro*. Junto a Rafael García Serrano y Rodolfo Manuel Taboada firma un libreto que sigue en esencia las consignas del propio autor, que estimaba que para que las comedias tuvieran un ritmo rápido y trepidante desde el principio, había que empezar a escribirlas con generosidad de imaginación, sumando líos, barullos, laberintos y enredos cada vez más difíciles, enlazándose y desenlazándose. Gil se acoge en su adaptación a las pautas del teatro absurdo y disparatado, añadiendo episodios y escenarios con el ánimo de depurar la inherente teatralidad del referente literario. Las exageradas interpretaciones –apropiadas, no obstante, a este tipo de comedia– y el frecuente desarrollo de la acción en interiores no consiguen que ese objetivo se alcance en su totalidad.

<sup>554</sup> AGA 36/04713.

<sup>555</sup> *Los ladrones somos gente honrada* (Pedro Luis Ramírez, 1956), *Un marido de ida y vuelta* (Luis Lucía, 1957) o *Fantasmas en la casa* (Pedro Luis Ramírez, 1961).

Con vistas a su distribución en Sudamérica, Rafael Gil acuerda coproducir la película con la firma argentina Internacional Productora y Coproductora de Películas Argentinas S.R.L., que se hizo cargo del 30% del presupuesto. A tal propósito, Gil contó por primera vez con los argentinos Alberto de Mendoza, en el doble papel de Adolfo y Rodolfo Céspedes, y Analía Gadé, como Manolina, con los que volvería a trabajar en sucesivas ocasiones, en especial con esta última<sup>556</sup>. José Rubio, Ismael Merlo, Matilde Muñoz Sampedro, Manolo Gómez Bur o José Isbert completan la aportación española al elenco interpretativo.

El 8 de marzo de 1962 es requerido por Rafael Gil el permiso de rodaje, que es concedido el 27 de marzo. El presupuesto presentado por la productora fue de 7.976.864,94 pesetas, pero en reunión de la Junta de Clasificación y Censura de 5 de julio se estimó por mayoría, a efectos de protección económica, que el valor de la película era de 6.336.000 pesetas, con lo que se le otorgó una protección de 2.534.000 pesetas y se clasificó en la categoría Primera A. Recurrida esta decisión por Rafael Gil, en nueva reunión de 20 de noviembre de 1963, la Junta se ratificaría en su decisión<sup>557</sup>.

Distribuida por Chamartín y estrenada en el cine Coliseum el 6 de septiembre de 1962, la película cosechó los habituales parabienes de medios afines a la obra del director: *Primer Plano* escribió que «los diálogos, intencionados y chispeantes, contribuyen a desatar la hilaridad. Rafael Gil demuestra que también sabe llevar a buen término una comedia ligera y los intérpretes responden con acierto a las exigencias de las situaciones»<sup>558</sup>. Bolín, en *ABC*, expresó que Rafael Gil

ha tenido ocasión de poner de manifiesto la flexibilidad de su talento, añadiendo un título más a la lista de sus aciertos, al llevar a la pantalla los “líos, barullos, laberintos y enredos” de Jardiel, conservando toda la gracia ágil, dinámica y modernísima de la obra primigenia, pero suavizada con esa finura especialísima que caracteriza a todas las producciones dirigidas por él<sup>559</sup>.

Sin duda alguna, Jardiel hubiese quedado plenamente complacido de la plasmación en imágenes de su obra, de la inclusión de *gags* eminentemente visuales

---

<sup>556</sup> Aquí hay una diferencia respecto al estreno de la obra teatral, donde los siameses eran interpretados por dos actores distintos, Gregorio Díaz Valero y Ángel de Andrés. Este último reaparece en la adaptación cinematográfica en el papel de chófer. En el desarrollo de la producción, el actor tendría un importante percance en la escena inicial y tuvo que estar un mes y medio escayolado.

<sup>557</sup> AGA 36/03901.

<sup>558</sup> *Primer Plano*, nº 1144, 14 de septiembre de 1962.

<sup>559</sup> *ABC*, 7 de septiembre de 1962.

imposibles de disfrutar en la escena y que suponen los elementos más interesantes de esta adaptación, así como la puesta en escena, sobria pero acertada de Enrique Alarcón. En efecto, como el referente literario, la comicidad se halla en unos chispeantes y disparatados diálogos. Ejemplo de ello se observa en la secuencia en la que, tras socorrer a Manolina después de haberse caído por la ventana y haber sido *salvada* por un anuncio colgante, se desarrolla una conversación entre los personajes en estos absurdos términos: «y si se pone enferma, ¿qué medicinas le damos?», preguntan. «Nada, me ha dicho el médico que no le demos nada», responde Eva (Katya Loritz). «Como se conoce que es un médico de talento», sentencia uno de los bomberos que la han auxiliado. El doctor Alberto Cendreras (Ismael Merlo) lo justificará diciendo que «para aguantar medicinas, hay que estar muy bien de salud».

La comicidad se destapará aún más tras la intervención quirúrgica del doctor Cendreras, gracias a la cual la separación física de los hermanos siameses es un éxito. Sin embargo, los actos y pensamientos de Adolfo repercuten negativamente en su hermano. Una noche de fiesta de aquel, que incluye flamenco, alcohol y travesuras en un gimnasio y en una piscina, tiene su correspondencia, en paralelo, con gestos similares en la celebración diferida de la noche de bodas de Rodolfo y Manolina. En la escena de la piscina, Gil, Alarcón y el director de fotografía Enrique Guerner dejan constancia de la colaboración hispano-argentina: Adolfo ha conocido en el tablao flamenco a una mujer con la que intima, pero, en un acceso de pasión, acaba empujándola a una piscina. En el recinto aparecen unos trabajadores enarbolando la bandera de España, mientras, subrepticamente, un fondo azul y blanco, alusivo a la enseña argentina, sirve de telón de fondo a la escena (FIGS. 106, 107 y 108).



FIG. 106



FIG. 107



FIG. 108

Pero más allá de los diálogos, herederos de la serie de películas de Rock Hudson y Doris Day que a la sazón poblaban las carteleras de medio mundo, la comicidad traspasa los límites de la palabra para entrar de lleno en el terreno visual: los retratos de Rodolfo descentrados; los jugadores del Real Madrid con las caras de Rodolfo; la imagen móvil de este en un cuadro observando cómo se desnuda su mujer fuera de campo...

En el diseño del decorado también se encuentran huellas de la incipiente apertura de España al exterior y a las inversiones extranjeras, con la inclusión de prestigiosas marcas foráneas: TWA, Firestone, Sherwin-Williams... Curiosamente, será un gran letrero de esta conocida marca de pinturas el que salvará la vida a Manolina en su intento de suicidio.

#### VI.4.5. *La vida nueva de Pedrito Andía* (1965)

*La vida nueva de Pedrito de Andía* (1951) es una novela fruto de los años de juventud que su autor, Rafael Sánchez Mazas, pasó con su madre en el barrio Neguri, en Getxo, una zona donde la alta burguesía bilbaína había construido sus exclusivos palacetes y residencias. Son sus vivencias y experiencias en este mundo oligárquico, sus relaciones con familia y amigos, las que constituyen el germen de una obra que, aun en su sencillez y en las antípodas de la nueva novela de corte social y neorrealista que se preconizaba en el tiempo de su publicación –y cuyo hijo, Rafael Sánchez Ferlosio, sería uno de los adalides con *El Jarama*, editada cuatro años después–, obtuvo una notable repercusión. La historia relata las andanzas de un muchacho vasco, Pedrito, enamorado desde pequeño de Isabel (en la película interpretada por una encantadora Karim Mossberg) que, tras pasar varios años en Inglaterra, retorna a su tierra convertida en toda una mujer. Pedrito, en cambio, no solo no ha perdido su cara aniñada, sino que, a

diferencia de Isabel, no ha crecido. Ello le ocasionará un tormento interior por observar a Isabel como un sueño inaccesible. En su afán por conquistarla, Pedrito también intentará convertirse en un hombre digno de ser amado. La obra de Sánchez Mazas se erige en una creación idealista, pura y vitalista, relatadora de los sueños de amor puro de un adolescente en el marco de la sociedad burguesa vasca del primer cuarto del siglo XX.

Gracias a la sugerencia de Rafael Gil, Cesáreo González se hace con los derechos de la obra<sup>560</sup>, que escoge como nuevo vehículo para Joselito. El productor habitual de sus películas, que le habían reportado pingües beneficios, consciente como era de que el filón se estaba agotando, acomete un cambio de registro del Pequeño Ruiseñor, que en 1965 había cumplido ya 22 años<sup>561</sup> y cuya mágica voz infantil se estaba convirtiendo en un bello recuerdo del pasado. Aunque por sus cualidades físicas y el contenido del relato, Joselito parecía postularse como el actor idóneo, Rafael Gil tenía evidentes dudas acerca de la capacidad del niño prodigio de Beas de Segura para interpretar un personaje como Pedrito de Andía. Según el director madrileño, darle el papel de Pedrito a Joselito era un verdadero contrasentido. Así se lo hizo ver a Antonio Gregori, al que confesó que dirigir *La vida nueva de Pedrito Andía*

sería un placer para mí, pero que hacerla con Joselito me parecía un despropósito. Pero Joselito quería hacerla y Cesáreo también, porque le debía mucho a Joselito. Pero lo que me resultaba imposible era convencer al público de Sánchez Mazas para que fuera a ver una película de Joselito y al público de Joselito para que fuera a ver una película basada en una novela de Sánchez Mazas (2002: 89).

Gil aceptó finalmente el encargo de llevar a la pantalla la novela con Joselito, con la condición innegociable de limitar al máximo el número de canciones que redundaran en perjuicio de la linealidad de la narración –en la película Joselito canta solo dos canciones–. Para la redacción del guion contó con el propio autor de la obra y con Antonio de Jaén, cuya experiencia profesional en el cine era escasa. La fotografía

---

<sup>560</sup> Parece ser que en 1951 se puso en marcha el proyecto para llevar a la gran pantalla *La vida nueva de Pedrito de Andía*. El propio Sánchez Mazas había dado su autorización a Pedro Rocamora y Jesús María de Arozamena para escribir el guion. Aunque había productores interesados, el empeño no llegó a buen puerto.

<sup>561</sup> Aunque otras fuentes aseguran que tenía por aquel entonces 18 años, al sostener que había nacido en 1947 en vez de 1943, año real de su nacimiento, por razones de *marketing*.



fue encomendada al húngaro Gábor Pogány<sup>562</sup>, que llevó a efecto un trabajo lleno de colorido que resaltó los diversos matices de luz que ofrece el bello paisaje vasco. Para la decoración y la música, Rafael Gil volvió a colaborar con sus fieles Enrique Alarcón, que diseñó recargados interiores de hogares burgueses, y Manuel Parada, quien concibió una preciosa partitura de aires nostálgicos.

Presentado un presupuesto de 14.668.756,70 pesetas a la Junta de Clasificación y Censura, la Rama de Clasificación, en su reunión del día 3 de agosto de 1965, deliberó sobre el coste de producción de la película, y aprobó estimarlo en 10.000.000 pesetas, otorgándole el 14 de agosto la categoría de Primera B y autorizada únicamente para mayores de dieciocho años. Contra esta resolución, Cesáreo González presentó recurso el 4 de octubre, con lo que el 23 de noviembre se reunió de nuevo la Junta para estudiar la alegación, ratificándose por mayoría la calificación de Primera B<sup>563</sup>.

Distribuida por Suevia, fue estrenada en el cine Lope de Vega el 8 de septiembre de 1965. Aunque la película resultó ser un fracaso comercial, confirmando el definitivo declive de su protagonista, tuvo también explotación en el extranjero, particularmente en Sudamérica, donde Joselito era un ídolo. En Francia se estrenaría con el risible título de *Le petit andalou*, demostrando que la incomprensible y ridícula modificación de los títulos de películas, cuando salen al mercado internacional, no es privativa solo de los españoles.

Pese a las buenas intenciones de su realizador, las críticas fueron cualquier cosa menos positivas. En este sentido, Martínez Redondo señaló en *ABC* que

lo primero que se observa en esta nueva película de Rafael Gil es un distanciamiento ante la entraña del tema, una actitud como forzada que da por resultado la incomprensión de cuanto configura *La vida nueva de Pedrito de Andía*. No sólo por la inclusión de este par de canciones que canta Joselito tiene este film en muchos momentos un aire de zarzuela que nada le va a la historia que se cuenta<sup>564</sup>.

Por su parte, Augusto Martínez Torres lamentaba en *Film Ideal* que

la adaptación cinematográfica podía haber dado algunos resultados positivos, pero Rafael Gil se ha limitado a ilustrar el texto con dibujos coloreados que al

---

<sup>562</sup> Gábor Pogány había realizado excelentes trabajos en el cine italiano en películas como *Dos mujeres* (*La ciociara*, Vittorio de Sica, 1960), *El juicio universal* (*Il giudizio universale*, Vittorio de Sica, 1961) o *Venus Imperial* (*Venere Imperiale*, Jean Delannoy, 1962).

<sup>563</sup> AGA 36/04144.

<sup>564</sup> *ABC*, 9 de septiembre de 1965.

adquirir movimiento se alejan y pierden la literaria relación que les dio vida, dando lugar a curiosos resultados<sup>565</sup>.

En los últimos tiempos, algún comentarista ha abogado por su revisión. Para el crítico y escritor Fernando Alonso Barahona es uno de los mejores filmes de Rafael Gil de estos años, concediendo un alto valor a esta película cuando escribe que «rezuma lirismo y autenticidad, se puede respirar el aire fresco de la tierra vasca, sentir las gotas de lluvia, empaparse de una belleza de siglos» (1997: 88). Opinión muy distinta le merece a Pérez Bowie cuando sostiene que el tratamiento de la adolescencia presentado por Sánchez Mazas no ha sido captado por su realizador (2013: 41).

En contraposición a la novela, narrada desde el enfoque de su protagonista, Pedro de Andía, que desde una madurez indeterminada pero que bien podría situarse en el año de publicación de la novela, vuelve la mirada a sus años de juventud en el País Vasco al acometer la reescritura –con todo lo que conlleva de adaptación a su visión de adulto– de un diario que, durante ese tiempo, había escrito<sup>566</sup>, el filme se sitúa temporalmente en el pasado narrado, en la década de los veinte, obviando cualquier alusión al Pedro adulto y optando de esta manera por un discurso lineal y no contar la historia en *flashback*. Solo acude a este recurso cinematográfico cuando la narración heterodiegética que propone Gil se transmuta en homodiegética, en el instante en que toma a Pedrito como protagonista de sus recuerdos de niñez, de una felicidad mitificada por el aura mística de su amor Isabel. Dicho enfoque homodiegético reaparecerá nuevamente en la secuencia de la pesadilla que tiene Pedrito durante su enfermedad, cuya estética, de corte daliniano, es heredera de la concebida por Alfred Hitchcock para *Vértigo*.

La intercesión divina vuelve a hacer acto de aparición en una película de Gil, en un capítulo fundamental en el referente literario. El padre de Isabel agoniza y ello le reporta tal sufrimiento a Pedrito que cae gravemente enfermo. Haciendo un supremo esfuerzo por vivir, promete a la Virgen de Begoña subir descalzo a la Basílica de Nuestra Señora de Begoña en Bilbao si se recupera. Tras pasar varios días en cama –que a la postre le servirán para crecer varios centímetros–, Pedrito se salva milagrosamente, lo que le lleva a cumplir la peregrinación prometida. Su palpable religiosidad se pone de

---

<sup>565</sup> *Film Ideal*, nº 182, 15 de diciembre de 1965.

<sup>566</sup> GÓMEZ LÓPEZ-QUINONES, Antonio: “Modelos literarios y reflexividad narrativa en *La vida nueva de Pedrito de Andía* de Rafael Sánchez Mazas”, en *Castilla: Estudios de Literatura*, nº28-29, 2003-2004. Pp.67-86.

manifiesto en el improbable encuentro, mientras cumple su promesa, que tendrá con Don Miguel de Unamuno, interpretado en el filme por Narciso Ibáñez Menta, que, tras señalarle unos versos religiosos escritos sobre una portada, le inquiere sobre si cree en ellos: «¡Sí, creo!», es la excitada y convencida respuesta del piadoso joven.

Si partimos de la consideración de que Joselito es la piedra angular sobre la que se levanta esta historia y que su interpretación no deja de ser irregular, resulta difícil valorar de un modo positivo esta película. Sin embargo, en su entorno visual, se puede descubrir una fotografía de exteriores preciosista y una espléndida ambientación. Al igual que hizo en *La reina del Chantecler*, *La vida nueva de Pedrito Andía* sirve de pretexto al director para realzar la cultura y el folklore –con la inclusión del *aurreku* o la presencia de la popular canción de Pablo Sorozábal *Maite* como *leitmotiv* musical–, así como los idílicos parajes del País Vasco.

#### VI.4.6. *¡Es mi hombre!* (1966)

En 1966, con ocasión del centenario del nacimiento del escritor Carlos Arniches, Rafael Gil revisa y actualiza la obra teatral *Es mi hombre* publicada en 1921, que, como otras películas realizadas por Gil en esos años, ya había tenido versiones anteriores<sup>567</sup>.

En esta nueva adaptación, José López Rubio, que fue amigo personal de Arniches, y Rafael Gil sitúan la acción en los sesenta, con lo que deben realizar los pertinentes cambios respecto a las versiones anteriores y la propia obra para ajustarlos a la época presente. Entienden que lo esencial de la obra son los tipos humanos y que los conflictos y los problemas son perfectamente actuales, con lo que, considerando esto, inciden más en la fuerza dramática de la narración, ahorrándose al mismo tiempo el incremento de presupuesto que hubiera supuesto una adecuada ambientación de época. Ello lleva a Gil, en consecuencia, a decidir trasladar la acción desarrollada en una casa de juego del original literario a un club *ye-yé*, como símbolo de esos tiempos.

José Luis López Vázquez, actor consagrado pero cuyos grandes trabajos aún estaban por llegar, desempeña un papel tragicómico, manejando bien los registros

---

<sup>567</sup> Una primera, de 1927, dirigida por Carlos Fernández Cuenca y en la que Enrique Jardiel Poncela colaboró en la redacción del guion; otra rodada en 1934 por Benito Perojo, con Valeriano León en un papel que ya había representado en su estreno teatral. En 1957 Ricardo Núñez produjo y dirigió una nueva versión, *Lo que cuesta vivir*, con Lolita Sevilla y Pepe Isbert en sus papeles principales. Hubo, incluso, una adaptación chilena de la obra de Arniches: *El último guapo* (Mario Lugones, 1947).

dramáticos, con lo que su elección fue acertada. El propio director explica los motivos que le llevaron a confiar en él:

Además de sus calidades en el juego del drama y la comicidad, es la suya también una figura creada por el público sencillo, popular, para el que siempre escribió don Carlos Arniches, y del que sacó los tipos que él convertía en arquetipos<sup>568</sup>.

Es un héroe del pueblo que se crece ante la adversidad, un don nadie que es capaz de esconder sus miedos y hacerse respetar; un papel, pues, a la altura de López Vázquez. Junto a él, Soledad Miranda, que repite con Gil después de *Currito de la Cruz*, Mercedes Vecino, Rafael Alonso y un joven, casi debutante en el cine, Sancho Gracia como jefe de la banda Sing-Sing. Mención especial merece la presencia de la banda uruguaya Los Shakers, que frecuentemente cantaban en inglés. La banda sonora, que en principio iba a firmar Manuel Parada, corrió finalmente a cargo de Gregorio García Segura que, no obstante, compuso muy poca música incidental para el filme, destacando el tema de los títulos de crédito, donde acentúa el carácter cómico de la presentación. Desde el momento en que el personaje de López-Vázquez entre a trabajar en el club ye-ye, la música será eminentemente diegética.

La fotografía es en blanco y negro, elección sorprendente considerando que Rafael Gil, desde que escogiera el color para *Camarote de lujo*, se había decantado por esta opción para el resto de sus producciones –el propio Gil achacaría a esta decisión gran parte del fracaso en taquilla de la película–. No obstante, el trabajo de José F. Aguayo está en su línea de maestro consagrado.

El 23 de diciembre de 1965 Coral elevó la correspondiente instancia de solicitud del permiso para un rodaje que llevaba ya dos días empezado y que sería otorgado el 23 de febrero de 1966, cinco días después de su finalización. Se filmó durante 12 días en exteriores en Madrid, 4 días en interiores naturales y otros 33 en los estudios CEA. El coste definitivo de la producción fue de 7.895.000 pesetas (ligeramente inferior al presupuesto inicialmente consignado de 8.819.500 pesetas).

En sesión de 24 de marzo de 1966 se visionó por la Comisión de Censura la película por petición urgente de Gil, que por necesidades de cumplir el contrato de distribución con Paramount y ante su inminente estreno, había rogado a la Junta su pronto visionado. La Comisión la calificó como autorizada únicamente para mayores de

---

<sup>568</sup> Entrevista de *Donald* a Rafael Gil en *ABC*, 29 de enero de 1966.

18 años. Según quedó especificado, suprimiéndose la canción *¡Es mi hombre!* podría autorizarse para todos los públicos, en el supuesto de que Rafael Gil hubiera decidido recurrir<sup>569</sup>. En su informe, Marcelo Arroita-Jáuregui señaló que «ciertas estúpidas situaciones estropean moralmente la película»<sup>570</sup>.

Estrenada el 26 de marzo en el madrileño cine Palafox, su recepción fue más bien tibia; la crítica, en líneas generales, se ensañó con *¡Es mi hombre!*: desde *Film Ideal*, que hizo un comentario muy severo contra la película, hasta el conservador *ABC*, en el que Martínez Redondo, comedido en su exégesis, señaló que

el éxito del *Es mi hombre* de Rafael Gil se basa indudablemente en los reconocidos recursos cómicos de José Luis López Vázquez» (...). La película es él. (...) La dirección es correcta, pero impersonal. Descubrir a estas alturas que Rafael Gil tiene oficio sería una perogrullada. A *Es mi hombre* le falta un poco de inspiración<sup>571</sup>.

Por su parte, Fernando Martínez, en *Hoy* (Badajoz), subrayó deficiencias en el guion:

El desarrollo del guión resulta frío y desordenado, siendo la primera parte de la película (su comienzo), de una exposición dramática bastante acertada, pero las escenas que siguen hasta el final tienen una abierta inclinación a lo popular y a los efectos cómicos que tanto deleitan a los públicos fáciles<sup>572</sup>.

#### VI.4.7. Camino del Rocío (1966)

Basada en la novela de Alejandro Pérez Lugín *La Virgen ya entró en Triana* la obra había conocido cierta fama desde que se publicó de manera póstuma en 1929<sup>573</sup>. Su elección por Rafael Gil puede obedecer a varios motivos: en primer lugar, era un apasionado de la narrativa de su autor, netamente conservadora y enraizada en nuestro folklore, y que estimaba muy ágil y susceptible de ser llevada a la gran pantalla; además, los recientes éxitos de sus otras dos adaptaciones de Pérez Lugín, *La casa de la*

---

<sup>569</sup> AGA 36/04308.

<sup>570</sup> Informe de Marcelo Arroita-Jáuregui de 24 de marzo de 1966, en AGA 36/04308.

<sup>571</sup> *ABC*, 27 de marzo de 1966.

<sup>572</sup> *Hoy*, 14 de junio de 1966.

<sup>573</sup> Antes de la versión de Rafael Gil, la novela de Pérez Lugín había conocido varias adaptaciones: en 1942 se filma la primera con *La blanca paloma*, de Claudio de la Torre, en lo que supuso el debut cinematográfico de Juanita Reina. En 1954 se rueda una nueva versión con *Sucedió en Sevilla*, de José Gutiérrez Maesso, de nuevo con la tonadillera sevillana en el papel de Esperanza.

*Troya y Currito de la Cruz*, no hacían sino reafirmar su postura de alabar su ascendencia entre el público de todas las épocas.

Coproducida entre Coral (60%) y Cesáreo González (40%), Rafael Gil vuelve a contar, tras su buena química en *Currito de la Cruz*, con Francisco Rabal y Arturo Fernández para interpretar a los dos hombres que rivalizan por el amor de Esperanza, una Carmen Sevilla que debutaba en una producción de Gil. El 21 de mayo de 1966 se solicita el preceptivo permiso de rodaje con una fecha de comienzo prevista del 26 de mayo y una duración total de 55 días, 40 en exteriores y 15 en interiores en los Estudios CEA. El 18 de junio se reúne la Comisión de Censura y opta por entregar el cartón de rodaje, con la obligación de suprimir dos frases del guion presentado: una réplica de la tía Rosa a unas observaciones de José Antonio sobre unas flores cuando dice «anda, calla y no digas indecencias» (página 144), y otro comentario del pintor («también podría haber hecho el milagro otra Virgen. De aquí a septiembre hay las que quieras», página 201), que resultaba demasiado irreverente a los oídos del vocal eclesiástico<sup>574</sup>.

Distribuida por Paramount Films de España, fue calificada como autorizada para todos los públicos en reunión de la Comisión de Censura del 15 de noviembre de 1966<sup>575</sup>. Su estreno tuvo lugar el 5 de diciembre en los cines Roxy B, Madrid y Alcalá, y su éxito fue inmediato, convirtiéndose en una de las películas más taquilleras de Rafael Gil en su vasta filmografía con más de dos millones de espectadores. Entre las críticas, Pelayo sostuvo en las páginas de *La Vanguardia Española* que «Rafael Gil ha llevado esta historia a la pantalla de un modo colorista y vibrante. Ha sabido dar su importancia a lo folklórico, pero dotándolo de su correspondiente proyección social»<sup>576</sup>.

La trama tiene un desarrollo melodramático que parece extemporáneo a la fecha de producción del filme, pero que no impidió su increíble aceptación entre el público, quizá por el gancho comercial de sus intérpretes o por abordar un tema de amores y desamores, con la inclusión de canciones, que tenían cierto gancho entre el espectador de los años sesenta. La adaptación de Rafael Gil y Luis de Diego –quien ya había hecho lo propio con *Currito de la Cruz*– traslada la acción al presente, con la Feria de Sevilla como marco narrativo, en el que José Antonio (Francisco Rabal), humilde trabajador de Don Fernando (Guillermo Marín), y Alberto (Arturo Fernández), pependenciero y

---

<sup>574</sup> Acuerdo en Comisión de Censura de Guiones de 18 de junio entre los ponentes Reverendo Padre Carlos Staehlin, José María Cano y Pascual Cebollada, en AGA 36/04947.

<sup>575</sup> AGA 36/04356.

<sup>576</sup> *La Vanguardia Española*, 19 de febrero de 1967.

mujeriego, hijo de Martina (María Luisa Ponte), que a su vez es socia de Don Fernando, pugnan por el amor de la hija de este, Esperanza (Carmen Sevilla). Como se puede observar, el punto de partida (y posterior desarrollo) es absolutamente folletinesco, y en él se van a advertir algunos de los ejes que vertebran la obra de Gil desde sus comienzos en el cine, como el amor interclasista o la influencia de la religión en la vida de los protagonistas.

Película de consumo, *Camino del Rocío* adolece de múltiples debilidades en el guion, aunque tiene el tono correcto por el pulso certero y profesional que siempre caracterizó a su director. Estamos una cinta que ensalza el folklore andaluz y la devoción por la Virgen del Rocío. Si bien la trama tiene un desarrollo folletinesco, con amores y desamores, que ocupan gran parte de la película –la parte relativa al camino tiene lugar en el último tercio del filme, sin que hasta entonces se haya hecho mención alguna a su realización–, se deja ver con interés, gracias a las sólidas interpretaciones del trío protagonista, Francisco Rabal, Arturo Fernández y Carmen Sevilla, y a un elenco de secundarios siempre fiable, como Julia Caba Alba, Guillermo Marín o María Luisa Ponte, lo que le reportaría un excelente resultado en taquilla.

#### VI.4.8. *La mujer de otro* (1967)

En 1967, Rafael Gil sopesó la conveniencia de rodar una gran producción sobre la vida de Rubén Darío, aprovechando que se cumplía el centenario de su nacimiento. Para Gil suponía un reto interesante forjar un ambicioso proyecto sobre la trayectoria vital del Príncipe de las Letras Castellanas, uno de los grandes nombres de la literatura en lengua castellana. Comoquiera que el cineasta había adaptado a la gran pantalla multitud de obras, fruto de su apasionado amor a la literatura, la tentación de realizar su primer *biopic* sobre un literato se antojaba muy intensa. De esta idea muy poco ha quedado constancia, solo lo que nos ilustra el archivo personal del director, que contiene una carta que Rafael Gil envió a Vicente Orcuyo, embajador de Nicaragua en España, planteándole el proyecto de la película sobre el poeta nicaragüense<sup>577</sup>.

---

<sup>577</sup> «La película ha de tener una gran autenticidad histórica. No se trata de “inventar” una vida a Rubén, sino de entresacar de la suya auténtica –tan rica en matices emocionales, tan exuberante en humanidad, tan varia en ambientes y paisajes– la base de un juego dramático capaz de mantener el interés del espectador.

[...]

Para confeccionar el guión queremos consultar toda la biografía posible que existe sobre Rubén. En principio nos parece muy importante contar con la colaboración de Don Antonio Oliver Belmás, autor

Aunque *La vida de Rubén Darío* no pasó la fase de preproducción, solo por el provechoso acuerdo que Gil había firmado con Paramount para distribuir sus películas desde *Currito de la Cruz*, pudo valorar, siquiera sobre el papel, la posibilidad de contratar a Marlon Brando para interpretar al egregio poeta de Metapa. Era un convenio que ofrecía indudables beneficios para ambas partes. Para el director y productor español, la posibilidad de asegurar una amplia distribución no solo en el mercado nacional, sino más allá de nuestras fronteras, proporcionó viabilidad a muchas de sus producciones, a costa de asegurar su rentabilidad con propuestas netamente comerciales. La gran aceptación popular de *Camino del Rocío*, que había superado las previsiones más optimistas, fue determinante para que los prebostes de la *major* norteamericana le facilitaran la opción de contar con una estrella internacional contrastada para su próximo proyecto. Tras ser desechada la opción del cuento de José María Sánchez Silva

---

del libro “Este otro Rubén Darío”, que puede constituir la base real de la película. Otro gran literato, que nos parece imprescindible, es Don Luis Calvo. El número especial que él ha dirigido para el diario ABC en homenaje a Rubén, es una gran prueba de su documentación sobre la época y los hombres que Rubén vivió y conoció en España. A estos dos autores habrá que añadir el de un especialista en la construcción técnica de los guiones cinematográficos que coordine la labor de los antes citados e ilustres autores.

[...]

#### FINANCIACIÓN

En principio, y siempre a results del estudio que se haga del guión definitivo, la película puede tener un presupuesto aproximado de 20.000.000 pesetas. Si el coste de una buena película española, en color y pantalla grande, es aproximadamente de 12.000.000 pesetas, ésta debe de llegar a la cifra ya citada, pues ha de rodarse, por lo menos en Madrid, en París y en Nicaragua. Además, la reconstrucción de los escenarios y el vestuario de la época de Rubén gravan fuertemente el presupuesto.

Con objeto de poder emplear en la realización de la película los 20.000.000 de pesetas que precisa, nosotros proponemos la constitución de dos grupos financieros. Uno en España y otro en Nicaragua. En principio, la aportación de capital puede ser al cincuenta por ciento. Pero hay que tener en cuenta que la amortización de este costo es realmente imposible en una explotación normal. Tanto en Francia como en Italia y en España, los Estados protegen de una manera directa y financiera la realización de las películas para que sean rentables. Por esto, el Gobierno de Nicaragua tendría que ofrecer una aportación que sirva de premio y estímulo a la realización de la película sobre Rubén Darío. Esta aportación podría ser de un orden del 40% del presupuesto. Nos permitimos informar que en varios países europeos aún suele ser superior la protección de los Gobiernos a las películas declaradas de “Interés Nacional”.

La película quedaría como propiedad del Gobierno de Nicaragua para todo el territorio de la Nación y, una vez transcurridos diez años del estreno de la misma, el Estado será dueño absoluto de ella para su difusión mundial en toda clase de Centros culturales.

[...]

#### EXPLOTACIÓN MUNDIAL

Todo cuanto llevamos expuesto en este proyecto, está basado en las posibilidades de explotación de la película en España y en los países de habla española, que es el mercado más apropiado para el cine español. Pero en este caso concreto, nuestro propósito es luchar por una explotación mundial, ya que la universalidad de la figura de Rubén Darío así lo permite. Por ello, una vez concretada la realización de la vida del gran poeta, iniciaremos las gestiones para alcanzar lo que consideramos nuestra más alta meta: contratar una estrella universal para incorporar la figura de Rubén Darío. Concretamente creemos que Marlon Brando en el actor que, por sus rasgos físicos y su categoría artística, mejor puede encarnarlo. Esto supondría un aumento en el costo de la película muy superior a los 20.000.000 de pesetas presupuestados para ella. Pero con el nombre de una estrella de esa categoría, puede conseguirse de las grandes distribuidoras mundiales garantías económicas para afrontar los compromisos de ese contrato».



*La tregua*, Gil decidió adaptar la novela de Torcuato Luca de Tena *La mujer de otro*, ganadora del Premio Planeta en 1961, cuyos derechos había adquirido Gil en 1966 por un plazo de siete años<sup>578</sup>. Charlotte Rampling, Anouk Aimée, Romy Schneider (que ya fue relacionada con Gil años atrás)<sup>579</sup> y Julie Christie –la mejor actriz del mundo para el director– fueron algunas de las artistas sondeadas, que declinaron la oferta aduciendo compromisos contractuales, así como Catherine Deneuve, que rechazó el trabajo por no ser el guion de su gusto. Finalmente fue una estrella de segunda categoría, Martha Hyer, quien se alzó con el papel de Ana María, la adúltera protagonista de la obra de Luca de Tena. Aunque su estrella como actriz había empezado a decaer por aquel entonces, aún seguía ostentando un nombre en Hollywood, no solo por haber participado en filmes tan notables como *Sabrina* (Billy Wilder, 1954), *Como un torrente* (*Some came running*, Vincente Minnelli, 1958) –por la que fue nominada al Oscar como mejor actriz secundaria–, *Los insaciables* (*The Carpetbaggers*, Edward Dmytryk, 1964) o *La jauría humana* (*The chase*, Arthur Penn, 1966), sino por estar casada desde 1966 con el poderoso productor de Paramount Hal B. Wallis<sup>580</sup>.

Para el papel de Andrés, el pintor amante de Ana María, se pensó inicialmente en Paco Rabal, de lo que se hizo eco la prensa<sup>581</sup>, pero los múltiples compromisos del actor ese año le impedirían interpretar dicho rol, pero no doblar al castellano (sin recibir compensación económica, como deferencia a su amigo Gil) a quien habría de ser su sustituto: el inglés John Ronane, un actor con cierta trayectoria como secundario en algunas series de televisión británicas de los sesenta, pero con nula experiencia en el medio cinematográfico más allá de *King Rat* (Bryan Forbes, 1965) y de alguna aparición testimonial. A los mencionados se sumaría el italiano Fosco Giachetti, que ya había trabajado para Rafael Gil en *Samba*. Como las normas del Sindicato Nacional del Espectáculo permitían únicamente tres profesionales extranjeros en una producción nacional entre los cuadros artístico y técnico, Coral requirió que se incluyeran

---

<sup>578</sup> Por dichos derechos, Coral P.C. pagó a Torcuato Luca de Tena 200.000 pesetas, según acuerdo de 30 de octubre de 1966. En AGA 36/04966.

<sup>579</sup> En *La Vanguardia Española* se publicó que Cesáreo González había ofrecido ocho millones de pesetas a la actriz austriaca para rodar una película a las órdenes de Rafael Gil a partir de septiembre de 1958 (*La Vanguardia Española*, 4 de mayo de 1958).

<sup>580</sup> El productor asistió en varias ocasiones al rodaje; sobre este particular, cuenta Enrique Herreros en *ABC* (9 de noviembre de 1996) que nadie en el *set* sabía quién era, excepto Rafael Gil, y que uno de sus ayudantes, Jesús Narro, le indicaba frecuentemente a Wallis que se quitara de donde estaba porque podría salir dentro del plano, algo que hacía mucha gracia al director madrileño.

<sup>581</sup> *Fotogramas*, nº 960, 10 de marzo de 1967.

exclusivamente en la ficha artística para, considerando el elevado presupuesto de partida de la película (14.616.415,35 pesetas para un coste final de 11.932.520),

buscar de este modo la cobertura (sic) de riesgos con las posibles explotaciones en los mercados de habla inglesa y en Italia. Por otro lado, como el papel estelar está interpretado por una estrella como Martha Hyer –protagonista de más de quince películas en Hollywood–, esperamos que, como en otras ocasiones y ante circunstancias parecidas, se considere su presencia como un caso excepcional, que puede beneficiar la difusión de una película en el mundo<sup>582</sup>.

Aunque es evidente que John Ronane suponía una influencia nula para la explotación de la película en el mercado británico por su escaso bagaje profesional, el Sindicato atendió sin mayores reparos la petición de la productora. Hyer y Ronane se erigieron en la punta de lanza de un elenco que contaría asimismo con rostros conocidos de nuestro cine como Analía Gadé, Elisa Ramírez, Manuel Alexandre, Rafaela Aparicio o Ángel de Andrés.

La adaptación y diálogos son encomendados por Gil al propio autor de la novela y a uno de sus colaboradores habituales de los últimos años, José López Rubio, con quienes acuerda centrar el interés de la narración en la relación extraconyugal de Ana María y Andrés, obviando la mayor parte de los episodios pretéritos que tienen relación con el padre de Ana María, Alberto Moscoso, y su huida del hogar familiar cuando esta era niña, episodios que en la película son reducidos a breves *flashbacks*, sin profundizar en las razones del abandono y su vida posterior en África. Sin embargo, ello no es óbice para que los destellos del pasado que siguen hiriendo el presente de Ana María devengan esenciales en el desenlace de la trama.

Contratados los equipos artístico y técnico, el guion ha de pasar por el inexcusable requisito de censura previa, que se preveía difícil al tener el adulterio como nudo dramático. Para sorpresa de muchos, cuatro de los cinco ponentes de la Comisión de Censura de Guiones aprobaron el texto el 19 de abril de 1967. Únicamente José María Cano, coherente con la moral pretendida aunque discordante con la realidad social, abogó por su prohibición, siendo taxativo en su comentario:

En esta adaptación cinematográfica (...) no se dan elementos suficientes para el público masivo e indiscriminado como para que se produzca claramente la reprobación del mal y antipatía por el mismo, efecto que debe buscarse sin

---

<sup>582</sup> Documento sin fechar, en AGA 36/04966.

equivocos tratándose como se trata de una materia de tanta trascendencia social<sup>583</sup>.

Sostiene, al mismo tiempo, que el adulterio se desarrolla con toda felicidad. En el reencuentro con su padre, este «cariñosamente la devuelve a casa, pero sin que haya la menor corrección de su conducta, sino que más bien se deja en el aire la sospecha de que ella, pasada la borrasca, volverá a las andadas»<sup>584</sup>.

Con el visto bueno del guion<sup>585</sup>, el 21 de abril de 1967 se solicita el preceptivo permiso para comenzar un rodaje que se desarrollaría a partir de mayo durante ocho semanas en interiores y exteriores de Madrid, Palma de Mallorca y la Costa de los Pinos (Son Servera).

Calificada el 26 de septiembre como autorizada para mayores de 18 años, por acuerdo unánime de la Comisión de Censura de la Junta de Censura y Apreciación de Películas<sup>586</sup>, *La mujer de otro* se estrenó en los cines Gran Vía y El Españolito de Madrid el 23 de noviembre de 1967. Más de un millón de espectadores acabarían viendo la película, con un total recaudado de poco más de 20 millones de pesetas.

Andrés (John Ronane) recorre el espacio de una galería de arte donde se exponen sus cuadros mientras la canción de Nati Mistral *El recuerdo perdido*, escrita por el propio Torcuato Luca de Tena, sirve de *voice over* musical que subraya su viejo amor hacia Ana María (Martha Hyer), la mujer que repentinamente se aparece a sus ojos, absorta en uno de sus lienzos (FIG. 109), y a su memoria en forma de breve *flashback* (FIG. 110), como ese recuerdo perdido, en blanco y negro, de un remoto pasado.

---

<sup>583</sup> Informe del ponente José María Cano de 19 de abril de 1967, en AGA 36/04966.

<sup>584</sup> *Ibidem*.

<sup>585</sup> Por su labor en el guion, Rafael Gil fue premiado por el Sindicato Nacional del Espectáculo.

<sup>586</sup> AGA 36/04176.



FIG. 109



FIG. 110

A partir de ese instante se produce una transferencia de la perspectiva masculina que podía inferir el espectador en estos primeros planos de la película dedicados a Andrés a la femenina de Ana María, auténtico centro de interés de la narración. Si en la obra literaria de partida, el espacio del reencuentro era una exposición de hierros de Chillida, lo que potenciaba el carácter aleatorio del mismo, dicho aspecto se mitiga al ser la exposición de la obra de Andrés el lugar donde ambos seres volverán a verse. En cierta forma, su recuerdo siempre ha estado latente en la memoria de Ana María, un recuerdo que devino en herida cuando Andrés la abandonó para irse a París.

Pero su vida ha cambiado: ha pasado de ser la alegre soñadora de antaño, la joven que, entre sus anhelos, perseguía el amor de un ambicioso pintor, a la mujer rutinaria, que se descubrirá insatisfecha de su matrimonio con Enrique (Ángel del Pozo), burguesa, cuyo acceso a los bienes materiales no ha llevado aparejada una mayor felicidad. Es el retrato con el que se identifican muchas mujeres de clase media de los sesenta: ama de casa dedicada al cuidado de los niños, que no carece de posibles y cuyo marido dedica más tiempo al trabajo que a su familia. Andrés, sin embargo, pese a estar casado con Alicia (Elisa Ramírez), tener una hija y que ha tenido cierto éxito en la pintura, ha conservado parte del carácter bohemio que era seña de identidad en su juventud. El recuerdo perdido se hace corpóreo en sus vidas: para Ana María supondrá resaltar su condición de mujer, en hibernación ante la indiferencia de su marido, por encima de la de madre y esposa fiel, lo que la llevará al adulterio.

Pronto descubrirá el espectador que Andrés solo es una de las heridas de un pasado que no ha cerrado Ana María, origen de su desazón interior. La otra herida latente en su corazón es el abandono de su padre del hogar familiar, cuando Ana María era niña (Inma de Santis), sin explicaciones, sin conocimiento de su paradero durante muchos años, y cuya presencia (sin rostro, como si este se hubiera desintegrado en el

pasado) también va surgiendo a lo largo del discurso narrativo en forma de destellos en blanco y negro.

Un personaje emerge como esencial para restañar las heridas de Ana María: su amiga Pepa (Analía Gadé), una activista social, que lucha porque no desahucien a las familias sin recursos y que los niños duerman en la calle, un elemento nuevo en el cine de Rafael Gil, aun siendo tangencial a la narración. Su intervención como elemento determinante en la vida de Ana María tiene un componente casual: Pepa ha creído ver juntos a Ana María y Enrique y sus sospechas se hacen realidad cuando, al conocer a Enrique, comprueba que su coche es el mismo al que subió Ana María días atrás. Su silencio, forzado pero cómplice, es uno de los motivos que había determinado al censor José María Cano a prohibir el guion, al concluir su informe señalando que hacían falta «buenos amigos (la *complicidad* tácita del personaje de Analía Gadé) que se hagan los tontos»<sup>587</sup>. El azar también está presente en la circunstancia de que Pepa colabora en un asilo de ancianos y comedor social, donde entabla amistad con el huraño y solitario Alberto Moscoso (Fosco Giachetti), el padre de Ana María, condición que Pepa descubrirá cuando un día vaya a casa de Alberto a regalarle unos libros y reconocerá a su amiga en una vieja foto.

Pepa participa a Enrique de la reaparición de su suegro, pero Ana María ha empezado a sospechar que su marido sabe de su infidelidad y decide renunciar a su familia para marcharse a París con Andrés. En una suerte de historia circular, Ana María está dispuesta a abandonar a sus hijos, como su padre, y a su marido, al que igual que tiempo atrás había hecho Andrés con ella. Sin embargo, si cabía pensar en el azar como elemento nuclear de la narración con las situaciones comentadas protagonizadas por Pepa, mejor se podría hablar de Providencia, al aparecer Alberto después de que Pepa hubiera rogado a Dios que fuera así, con ánimo de que el padre pudiera presentarse ante su hija y ejercer de elemento disuasorio. El padre redime, pues, su pasado con su actuación en el presente; cual ángel protector, su presencia salvadora vuelve a entrar en la vida de su hija justo cuando esta quiere seguir sus pasos y dejar a su familia, y de paso restañar la herida profunda que su proceder había dejado en el corazón de su hija (FIGS. 111 y 112).

---

<sup>587</sup> Informe del ponente José María Cano de 19 de abril de 1967, en AGA 36/04966.



FIG. 111



FIG. 112

El cierre de la película varía respecto al guion original<sup>588</sup>, modificación cuyo alcance no carece de interés. El tenor de esta parte final del libreto es el siguiente:

SALÓN Y VESTÍBULO DE LA CASA DE ANA MARÍA (Interior Atardecer)

P.G. La cámara alta. Ana María ha abierto la puerta con Moscoso, al mismo tiempo que Enrique llega del salón. En el encuentro, Enrique, sin esperar ninguna explicación, acude a dar la mano con efusión a Moscoso. Éste le pone un brazo por encima del hombro. Ana María ha quedado a un lado. Moscoso se separa de Enrique y le empuja hacia Ana María.

T.C. en TRAV. Hacia Moscoso. No puede disimular su emoción. De pronto se oye la voz de Alberto: (off) ¡Hola!

Moscoso vuelve la cabeza.

P.G.C. En la puerta del salón están Alberto y Quique, contemplando la escena. Al ver que han conseguido la mirada de Moscoso, saludan.

QUIQUE: ¡Hola, abuelo!

T.C. en TRAV. Moscoso va hacia ellos. Se agacha y los abraza. En sus ojos aparecen las lágrimas.

P.M. Enrique y Ana María están juntos. No se miran entre sí, sino que están pendientes de sus hijos y Moscoso.

P.M. de Moscoso abrazando a sus nietos. Los aprieta con fuerza y emoción contra su pecho.

Las imágenes finales difieren de las previstas en el guion, lo que lleva aparejado un sentido absolutamente distinto al que hubiera tenido si se hubiera seguido el tenor del texto: Ana María llega de la calle con su padre y entran en su casa. Moscoso se encuentra incómodo, desubicado, mientras que Ana María le mira con comprensión. Los niños bajan las escaleras y detrás de Moscoso aparece Enrique, que le coge el brazo

<sup>588</sup> GIL, R.; LÓPEZ RUBIO, J.; LUCA DE TENA, T.: *La mujer de otro* (guion cinematográfico). Biblioteca Nacional de España [T/40962].

con cariño. Entonces Moscoso no puede evitar las lágrimas ante tal estampa. Ana María señala a los niños que ése es su abuelo y a continuación los abraza con efusividad y emoción, mientras la cámara va acercándose a ella hasta encuadrarla en primer plano mostrando toda su emoción (FIG. 113): ellos son el centro de su vida y mientras que el guion potenciaba la relación conyugal, el regreso de Ana María a la institución matrimonial, la película resalta la relación de maternidad, la indisolubilidad del vínculo entre madre e hijos, la familia como eje y destino, una familia que Moscoso rompió cuando la abandonó en el pasado. Un planteamiento muy distinto al que vimos en *Rogelia*, donde la protagonista abandonaba a su hijo, fruto de su relación con Fernando, para volver con su marido Máximo; pero la lógica interna de la moral franquista lleva a salvar la situación legítima, el matrimonio, aun a costa de perder a su hijo natural, a quien solo recuperará con la muerte de aquel.



FIG. 113

La película ahonda en la frustración sexual que sufre la mujer casada de la clase media española. Pero, al mismo tiempo, propone su resignación y la constatación de que la felicidad se halla en el hogar conyugal. Pero si el núcleo de la trama se concentra en la relación extraconyugal entre Andrés y Ana María y en la decisión de esta de no huir con Andrés y volver con su familia, evitando lo que en su día hizo su padre, nada sabemos de Andrés y de la gran perjudicada de esta historia, su mujer Alicia, porque ¿vuelve Andrés con su familia? ¿O se marcha solo a París, como resultado de una vida incompleta e insatisfecha? Desde luego, el acento de esta historia está puesto en el adulterio de Ana María y no en el de Andrés, en la relación pecaminosa de *la mujer de otro*, y es el único problema moral que presenta el filme.

Estamos ante una película que vuelve a demostrar el buen oficio de Rafael Gil, muy por encima de otras producciones de este irregular período, si bien su elevado componente melodramático pueda suponer un lastre para el resultado final. Ciertas

críticas negativas fueron achacadas por Gil a la frialdad que destilaron los intérpretes internacionales, sobre todo Martha Hyer (Gregori, 2009: 90). Si en *Cinestudio* se efectuaba un retrato crítico desfavorable al escribir que nos encontramos ante «un filme lleno de toques fáciles a la sensiblería, de lugares comunes, de falseamiento de situaciones»<sup>589</sup>, al tiempo que la describe como «una película vieja, de los peores tiempos»<sup>590</sup>, Jaime Picas, en las páginas de *Fotogramas*, resaltaba la corrección, dentro de su clasicismo, del trabajo del director madrileño:

Un cuidado notable en la realización y en la dirección de los actores no permiten hacer a Gil otro reproche que el de la falta de auténtico interés que puede presentar el tema, con sus derivaciones melodramáticas, visto dentro de una panorámica general del cine moderno<sup>591</sup>.

#### VI.4.9. *Verde doncella* (1968)

Tras *La mujer de otro* parecía evidente que el siguiente filme de Gil iba a ser, por fin, la largamente ansiada adaptación de *El sombrero de tres picos*, según la novela homónima de Pedro Antonio de Alarcón y el ballet de Manuel de Falla. Estaba previsto que el libreto corriera a cargo de José López Rubio y contara con un presupuesto alto para la época (19.244.400 pesetas), por lo que la intención era buscar socios internacionales para una coproducción. Por ello mismo, circuló la noticia durante todo el año 1967 de que Vittorio de Sica y Gina Lollobrigida se iban a unir a un reparto donde ya estaban apalabrados Carmen Sevilla y Antonio Gades. Estaba previsto que se rodara en 35 mm en Eastmancolor, aunque se emplearía también Panavisión, para tener la posibilidad de hacer algunas copias en 70mm, y los exteriores se localizaron fundamentalmente en Arcos de la Frontera (Cádiz), donde se tenía proyectado rodar durante 24 días, mientras que otros 12 días estaban destinados a filmar en los Reales Alcázares de Sevilla, a lo que se añadirían 18 días en estudio<sup>592</sup>.

Paralizado nuevamente el proyecto por no hallar las fuentes de financiación internacionales que precisaba por su envergadura, Rafael Gil vuelve a situar en el centro del discurso fílmico de su siguiente película, *Verde doncella*, un elemento susceptible de general polémica: el poder envilecedor del dinero. Se trataba de la adaptación de la

---

<sup>589</sup> A. P. en *Cinestudio*, nº 65, enero de 1968.

<sup>590</sup> *Ibidem*.

<sup>591</sup> *Fotogramas*, nº 1007, 2 de febrero de 1968.

<sup>592</sup> Según documento de la productora fechado en mayo de 1967 (Archivo privado de Rafael Gil).



obra teatral homónima del escritor, periodista y director del diario *Pueblo* Emilio Romero, que había conocido su estreno en el escenario del Teatro Valle-Inclán de Madrid en 1967, bajo la dirección de José María Morena y con María José Goyanes, Antonio Vico y Jorge Vico en los roles principales<sup>593</sup>. Como ya había hecho el mismo Gil en el argumento que redactó para *El pobre rico* y teniendo como precedente fílmico inmediato la producción de José María Forqué *Un millón en la basura* (1967), *Verde doncella* es un apólogo donde se alecciona sobre un comportamiento moral, que se ve consolidado con las negativas vicisitudes que sufre la pareja protagonista, Moncho y Laura, desde el momento en que acceden a la propuesta del misterioso hombre de la maleta de pasar una noche con Laura antes de contraer matrimonio, pero que se ve discutido por la reacción final de otros personajes que no hacen sino demostrar la atracción fatal del dinero en la sociedad.

Como en el anterior filme de Gil, el adulterio femenino también se constituye en pilar central de la narración, pero esta vez con un agravante que podría resultar incómodo al aparato censor: el consentimiento del marido, corrompido por la promesa de una elevada suma de dinero por *ceder* a su novia. Sin embargo, este elemento queda nublado por el auténtico eje del discurso, la nefanda capacidad que tiene el dinero de producir depravación en el individuo, por la descontrolada y consustancial ambición por acaparar más. Que exista ambigüedad sobre si el adulterio ha tenido lugar o no lo sitúa en un plano inferior a la palpable realidad de que el dinero no solo puede comprar bienes, sino también a la sociedad, poniendo en solfa la integridad y honestidad de sus miembros.

En paralelo, es interesante la lectura sociológica que desprende el filme al realizar un retrato-robot del individuo de la emergente clase media española, nacida al albur de las favorables condiciones que presidieron la economía española desde la puesta en marcha del Plan Nacional de Estabilización Económica de 1959, que posibilitó el acceso de un amplio espectro de la sociedad española al uso y disfrute de servicios sociales y bienes de consumo hasta entonces vedados a unos seres preocupados por su supervivencia diaria en la dura y larga posguerra. Pero esa escalada

---

<sup>593</sup> En 1970, *Verde doncella* hizo gira por provincias, donde Juan de Orduña interpretaba al señor de la maleta y Moncho y Laura lo interpretaban Pedro Valentín y África Prat. El éxito de la obra y el tema central de la misma, de carácter universal y atemporal, propiciaría una actualización de *Verde doncella* por parte de su autor en 1987, manteniendo la esencia de esta, pero incorporando elementos que denotaran su actualidad y adaptación a las nuevas circunstancias políticas, como que el padre de Laura no sale de la habitación desde mayo de 1977, pues había esperado la República y llegó la Monarquía, el 23-F, los socialistas, el referéndum de la permanencia en la OTAN...

a una mejor posición social iba acompañado, las más de las veces, de un aumento del endeudamiento del ciudadano, de manera que la mayoría de los bienes adquiridos iban acompañados del correspondiente contrato de préstamo, que llevaría a una larga deuda con las empresas proveedoras y entidades financieras. Desde el mismo Régimen se incentiva este consumo masificado de bienes de consumo con la promulgación de la Ley 50/1965, de 17 de julio, sobre Venta a Plazos de Bienes Muebles. En consecuencia, no resulta extraño realizar descabelladas conjeturas sobre qué haría la población por tener en su poder un millón de pesetas y hasta qué punto sus convicciones morales serían un impedimento, alimentando la tesis que esta historia plantea. En la sinopsis presentada por Rafael Gil, integrante de la documentación necesaria para presentar la solicitud de licencia de rodaje de 12 de febrero de 1968, ya se concluye en la capitulación general ante el poder del dinero donde «una explosiva pirotecnia de anécdotas» revela «la sumisión al dinero en que vive nuestro mundo»<sup>594</sup>.

Una segunda lectura que podríamos realizar es de orden religioso: haciendo un paralelismo entre los personajes centrales de esta historia y los del Génesis, Laura y Moncho serían un trasunto de Adán y Eva, con *el hombre de la maleta* representando la tentación, la serpiente que da de comer a Laura la manzana, que toma la atrayente forma de un millón de pesetas. Cual si un Adán manejable se tratara, Moncho, después de las lógicas reticencias, se deja manipular por Laura y por el vil metal, por un dinero que puede solucionar su rutinaria vida.

Ciertamente, la delicadeza del asunto, que ya debería haberle costado a Romero más de un disgusto, exigía un tratamiento comedido de la historia, de forma que pudiera siquiera llegar a rodarse. En un país que, aun con la consabida apertura internacional, todavía estaba regido por reparos de tipo moral y sexual, la simple idea de ceder a una tentación como acostarse con un desconocido por dinero era del todo punto inaceptable.

Sin embargo, incluso con esta prudencia, el 21 de febrero de 1968, la Comisión de Censura de la Junta de Censura y Apreciación de Películas –cuyos ponentes eran el Reverendo Padre Manuel Villares, el Reverendo Padre Carlos Staehlin, Florentino Soria, José María Cano y Pascual Cebollada– acordó por mayoría prohibir el guion. José María Cano la tachó así de «historia impúdica y desvergonzada»<sup>595</sup>. Como consecuencia de esta resolución, Rafael Gil interpuso el correspondiente recurso ante el Pleno de la Comisión el 1 de marzo. En su contenido exponía:

---

<sup>594</sup> Sinopsis contenida en AGA 36/04981.

<sup>595</sup> AGA 36/04981.

Consideramos que tal prohibición lesionaría gravemente nuestros intereses, ya que el proyecto se halla muy avanzado y en vísperas de iniciarse su realización. Nos fundamentábamos, para ello, en la confianza de proceder de una obra ya representada ante el público. No ignoramos que la más extensa difusión que el cine permite aconseja, en determinados casos de adaptaciones, como ésta, suavizar conceptos o exponerlos de un modo que nunca puedan contribuir a perturbar las conciencias. En consecuencia, al procederse a la adaptación, cuidamos de los siguientes extremos, tendentes a tal finalidad: acentuar el tono de farsa desenfadada, evitando dar un tono realista al desarrollo temático; la misma intención nos formulamos, y en ella persistimos, por los que se refiere a su realización. Acentuar, igualmente, el sentido de diatriba contra el poder maléfico del dinero inmoralmemente ganado, implícito en la obra y considerablemente más desarrollado en el guión. Finalmente, atenuar la crudeza de ciertas escenas, marcar más la ambigüedad de los hechos decisivos y valorizar el toque de arrepentimiento que se desprende, al final, de la actitud de los protagonistas<sup>596</sup>.

Para alcanzar este propósito, Gil tuvo que efectuar modificaciones que afectaron a un total de quince planos, incluidos en nueve secuencias del libreto originalmente presentado.

Finalmente, el 3 de abril, el Jefe del Negociado propone a la Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos la aprobación del proyecto y la concesión de la licencia de rodaje, autorizándose así el guion, «con la advertencia de que el tratamiento de la película siga una línea de farsa, el personaje del hombre de la maleta no resulte de ningún modo atractivo y de la actuación de la pareja protagonista no se desprenda justificación humana aceptable»<sup>597</sup>, según sesión de 6 de marzo de la Comisión de Censura de Guiones, en la que participaban como ponentes Carlos Robles Piquer, Francisco Sanabria Martín, Manuel Andrés Zabala, el Reverendo Padre Carlos María Staehlin, el Reverendo Padre Manuel Villares, José María Cano, Pascual Cebollada, Sebastián Bautista de la Torre, Florentino Soria y Pedro Cobelas. Entre los informes particulares<sup>598</sup>, algunos de interés, Carlos Robles sostiene que

si bien el eje temático de la obra es muy escabroso, no se presenta el mal como justificable o apetecible, ni de manera que despierte simpatía o deseos de imitación. Hay, eso sí, cierta explicación humana de la conducta de los

---

<sup>596</sup> *Ibídem.*

<sup>597</sup> *Ibídem.*

<sup>598</sup> *Ibídem.* Informes particulares de los censores de 3 de abril de 1968.

protagonistas, pero creo que, en todo caso, se produce en el espectador normal la reprobación de la misma.

Francisco Sanabria, por su parte, considera que

lo escabroso del tema es la principal objeción que puede hacerse al guión, ya que en lo demás (desarrollo argumental y presentación de situaciones) el autor ha sabido contenerse en límites aceptables. En cuanto a la objeción citada no puede considerarse tampoco suficientemente grave como para prohibir la realización de la película, ya que, pese a todo, no se justifica la actitud de los protagonistas ni resulta apetecible o mimética para el espectador.

Para los principales papeles, Rafael Gil se valió de tres intérpretes consagrados: Sonia Bruno –cedida por gentileza de Cesáreo González, que acababa de fallecer recientemente– es Laura, icono de la mujer joven, desinhibida y alegre de los años sesenta; Juanjo Menéndez, que desempeña el rol de Moncho, un tipo de clase media que permite que su novia haga algo denigrante para cambiar de vida, aun a costa de sus muchas dudas y contradicciones; y Antonio Garisa como *el hombre de la maleta*, cuyo físico cumple a la perfección la salvedad constatada en la concesión del permiso de rodaje acerca del nulo atractivo que debía tener este personaje para que no hubiera ningún elemento que pudiera justificar el acto de Laura.

Una vez finalizado el filme, pasó de nuevo a la Comisión de Censura, que la calificó el 10 de junio de 1968 como película autorizada únicamente para mayores de 18 años, obligando a suprimirse el plano de unos *invertidos*<sup>599</sup> en el rollo 9. Distribuida por Paramount Films de España, el 20 de junio se estrena en los cines Canciller, El Españolito y Lope de Vega de Madrid.

Laura trabaja en una fábrica de electrodomésticos, mientras que su novio Moncho presta sus servicios en un taller de reparación de vehículos. Son el prototipo de la nueva clase media española, cuyo objetivo es casarse, con los problemas típicos de cualquier pareja. Son pobres trabajadores y su sueldo no da para mucho, más en un momento de su vida en que están haciendo los preparativos de su boda. También están buscando los electrodomésticos, pagándolos a plazos. El padre de Laura (Rafael L. Somoza) es un antiguo republicano de ideas fijas que ha decidido no salir de la cama (en la que se halla postrado voluntariamente desde el 1 de abril de 1939, en un guiño al personaje de Juan Espantaleón en *Eloísa está debajo de un almendro*) hasta que no haya

---

<sup>599</sup> AGA 36/04181 (la cursiva es nuestra).

un cambio de régimen. Es un personaje secundario vodevilesco, caricatura de la izquierda. Su madre (Julia Caba Alba) es la antítesis: es una moderna ama de casa, admiradora de Fidel Castro y de Mao, cuyos carteles cubren otros de músicos, pero también de los toros y de músicos como Tom Jones, Raphael o Sandie Shaw.

Pero un elemento externo viene a alterar esta monótona vida: un día, un misterioso hombre con una maleta se presenta en casa de Laura para hacerle una sorprendente proposición: pasar una noche con él a cambio de un millón de pesetas, hacer realidad su sueño de no tener apuros económicos y de poder comprar todo lo que desee. A partir de ese momento Laura tiene el dilema moral de aceptar o no la propuesta del hombre de la maleta. La primera reacción de Moncho, cuando es informado por Laura de la proposición, es defender su honrría y su dignidad como futuro marido, pero la atracción de la suma ofrecida empieza a hacer mella en su ánimo y su conciencia: una noche que arreglaría toda una vida. El padre de Laura es el soporte moral de la historia; para él, «todos los males de la humanidad vienen del dinero».

Finalmente, Laura pasa la noche con el desconocido, con la *recompensa* de la maleta. No queda claro si al final han hecho algo o no, aunque a Moncho le hará saber que solo han dormido. Se casan y se van a la Manga del Mar Menor de luna de miel. Allí se topan con dos personajes, Martínez (Venancio Muro) y Fernández (Álvaro de Luna), que dicen ser policías que les hace saber que el dinero es falso. Con el pretexto de dejarlo en el Juzgado de Guardia de Madrid, se llevan la maleta. Descubren, más tarde, que no eran tales policías cuando en la comisaría preguntan por ellos.

Vuelve a entrar en escena entonces *el hombre de la maleta*. Esta vez le ofrece a Laura medio millón si vuelven a pasar una noche juntos. Aunque la joven accede todo es una añagaza, porque ha llamado previamente a la policía, que se presenta y descubre que el dinero es falso. En la huida, *el hombre de la maleta* va soltando dinero para hacer callar hasta a los perros... hasta llegar al momento en que lo lanza entre los que han acudido a una reunión... y todos acaban envileciendo por el dinero. Otra parte del dinero que tiene Laura es arrojada por un puente y le cae a su amiga Conchita (Mari Paz Pondal), con lo que la historia vuelve a empezar, con *el hombre de la maleta* tras una nueva incauta.

Para el cierre de *Verde doncella* Salvia y Gil barajaron diversas alternativas en función de la intencionalidad que se le quería imprimir al filme y de la moraleja que se pretendiera extraer. En la copia del guion que tenía el director de fotografía, José Fernández Aguayo, se pueden observar los diversos finales propuestos. En el guion

original, Moncho inquiere a Laura si le había quedado algún billete y ella responde que ninguno. Entonces, en primer plano, ella saca tres billetes de mil pesetas de su bolso sin que él lo note y los deja caer por la barandilla. En la película, Laura le agradece que no le haya preguntado por la maleta: «¡Al diablo la maleta, solo me importas tú!», replica Moncho. Pero después le pregunta: «¿Pero el dinero era bueno o era falso?». Sin despejar las dudas de su novio, Laura lanza subrepticamente el dinero por el viaducto. La decisión final corresponde a ella y ante la posibilidad de que Moncho fuera débil ante esta nueva tentación, decide de manera unilateral que demasiado daño ha hecho el dinero en su vida.

En una modificación posterior sin fechar y sobrescritas en el guion precedente, Moncho tiene dudas sobre la veracidad o falsedad del dinero (en el guion original el dinero es falso). Gil pensó, en primer lugar, un final donde Moncho dice: «...Me han quedado tres billetes. ¿Qué te parece si...?» (No concluye la frase. Mira al vacío del viaducto. Moncho se encoge de hombros con jovialidad). «¿Para qué los queremos?» (Laura se apoya en su brazo, profundamente aliviada: «Con querernos nosotros... ¿Verdad?») Simultáneamente arroja al aire los billetes que caen revoloteando por encima de la barandilla. El plano 446 es un plano general en el que Laura y Moncho, del brazo se alejan a la luz tenue del amanecer. Estamos, pues, ante un final optimista, donde la pareja, aun a costa de derrotas parciales merced a las dudas, ha acabado venciendo a la tentación y su amor ha resultado triunfante, incluso ante esta última prueba<sup>600</sup>.

Según hacía constar por escrito, Gil tomaría la decisión definitiva «por razones de intencionalidad o, simplemente, de estética cinematográfica, a película vista»<sup>601</sup>. Pero al final añade el corolario de Conchita descubriendo, cuando pasa por debajo del viaducto, cómo los billetes caen ante ella y los coge asombrada. Después, hablará con Felipe, se han hecho novios y han decidido casarse, y han de empezar por tanto a preparar su futuro. Se separan y el coche rojo aparece de nuevo en escena siguiendo a Conchita. Plano del cartel. Tiene un final marcadamente circular –la película se ha iniciado con Conchita yendo a filmar un anuncio y durante el trayecto el azar le lleva a encontrar un billete de mil pesetas– y un tanto pesimista respecto al proceder humano. Por tanto, el acento pasa de estar en el triunfo del amor ante adversidades sobrevenidas

---

<sup>600</sup> GIL, R.; SALVIA, R.J.: *Verde doncella* (guion cinematográfico), en AGA 36/05503.

<sup>601</sup> *Ibidem*.

a la vileza que muestra la sociedad inherente a la posesión del dinero. Un poder envilecedor que Gil extiende de esta forma a la sociedad, no solo a Laura y Moncho, como había hecho Romero en el final de su obra, donde aquella se vanagloria de que hubieran ofrecido una ingente cantidad de dinero por ella, aun siendo falso, y este se preocupa antes por el dinero que la situación personal de Laura.

Aunque el transcurso del tiempo, y siendo todavía una película semidesconocida de su autor, le ha conferido cierto valor por la osadía del argumento y su tratamiento cinematográfico, aun estando suavizado por sus toques humorísticos (véase, en este sentido, el personaje del padre de Laura, republicano convencido, que no es de izquierdas, sino «de izquierdísimas»), la película no tuvo en el momento de su estreno críticas demasiado entusiastas. Así, *ABC* la salvaba únicamente porque estábamos ante un filme con un propósito «totalmente apto para su oficio [de Rafael Gil como director] y para un film comercial, taquillero»<sup>602</sup>. En *Fotogramas*, sin embargo, Jaime Picas no había sido tan complaciente:

Emilio Romero escribió la comedia que ahora ha llevado a la pantalla Rafael Gil. Conociendo ambas versiones del tema, nos quedamos con la primera. El paso de *Verde doncella* al cine viene lastrado por la necesidad de “quitarle hierro” a la cosa y lo que en realidad era una obra triste y chirriante se nos ofrece ahora como una comedia alegre con apenas una moraleja que no alcanza a compensar lo que, tomado por el lado cómico, no puede ser calificado más que de inmoral. El personaje del “seductor”, encarnado por un actor cómico, no tiene entidad alguna, salvo la de un ser alelado o simplemente repugnante. Mejor se salvan los personajes a cargo de Sonia Bruno y Juanjo Menéndez, aunque quisiéramos saber por qué viste Sonia con tanto esmero a un personaje lleno de apuros económicos. No nos ha complacido la labor de Gil, sencillamente artesana. Y no vemos por parte alguna el beneficio artístico de una película que sólo puede aspirar a sacarle dinero al público<sup>603</sup>.

Con ánimo reivindicatorio, aunque en cierto modo discutible, Fernando Alonso Barahona considera a *Verde doncella* como «una de las grandes obras del cine español en sus últimos treinta años» (1997: 91).

---

<sup>602</sup> *ABC*, 8 de septiembre de 1968. Edición de Andalucía.

<sup>603</sup> *Fotogramas*, nº 1030, 12 de julio de 1968.

VI.4.10. *El marino de los puños de oro* (1968)

Sin solución de continuidad, el cineasta rueda la que es quizás la película más floja de su amplia filmografía: *El marino de los puños de oro*. Aunque era notoria su afición al fútbol, es el boxeo el que se sitúa en el centro del único largometraje deportivo que rueda Gil, aparte de constituir el tercer *biopic* que filmaba, tras *Reina Santa* y *El Litri y su sombra*. Los guionistas Rafael García Serrano y Ángel Oliver son comisionados para hilvanar una historia en clave de comedia a partir de episodios y anécdotas de la biografía del boxeador Pedro Carrasco, que van desde sus estancias en Brasil e Italia hasta su paso por la Armada. Sin embargo, el carácter coyuntural del proyecto, puesto en marcha para aprovechar la creciente popularidad de un púgil que se había proclamado campeón de Europa de los pesos ligeros el 30 de junio de 1967, y que por tanto no tenía otra intencionalidad que la netamente comercial, supuso un pesado e insalvable lastre desde el inicio. Aunque como decimos está concebida a mayor gloria de Pedro Carrasco, la película también posee un aspecto propagandístico de la Armada que no podemos obviar –de hecho, el título original, *Puños de oro*, cuyo sentido era exclusivamente pugilístico, pasó al más amplio *El marino de los puños de oro*–, que la entronca con las dos versiones de *Botón de ancla* (Ramón Torrado, 1948; Miguel Lluch, 1960).

Para potenciar el tratamiento cómico del filme, Rafael Gil incorpora a la producción a reputados cómicos: Antonio Garisa, con un papel hecho a su medida, histriónico y vividor promotor de boxeo; Ángel de Andrés, entrenador y amigo de Pedro, un prometedor Andrés Pajares; o Venancio Muro, que con su papel del sargento Sancho logró el premio del Sindicato Nacional del Espectáculo al mejor actor de reparto. Como *partenaire* de Pedro Carrasco, el productor vuelve a contratar, en sustitución de la inicialmente prevista Elisa Ramírez<sup>604</sup>, a Sonia Bruno, tras su buen trabajo en *Verde doncella* y poco antes de que abandonara definitivamente el mundo del cine para casarse con el por aquel tiempo jugador del Real Madrid, José Martínez Sánchez, *Pirri*.

Con el guion listo desde el 7 de abril de 1968 y con un presupuesto estimado de 12.275.000 pesetas, el 27 del mismo mes Coral solicita el permiso de rodaje<sup>605</sup>. En la sesión de la Comisión de Apreciación de 3 de mayo, cuyos ponentes eran el Reverendo

---

<sup>604</sup> Información aparecida en *Nuevo Fotogramas*, nº 1019, 26 de abril de 1968. Elisa Ramírez, que ya había trabajado con Gil en *La mujer de otro*, volvería a repetir con el director madrileño en la nueva versión de *El hombre que se quiso matar*, desempeñando el papel de Irene Argüelles.



Padre Carlos María Staehlin, Luis Gómez Mesa y Pedro Rodrigo, visionaron la película y no observaron nada censurable. Rodrigo, por ejemplo, la calificó en su informe particular como una

mera crónica de un pugilista, no hay tampoco un conflicto dramático ni la menor tensión o suceso que tienda a la exaltación de valores de diverso orden. Un pasatiempo, en definitiva, parco en incidencias y que solamente una buena realización sacará adelante<sup>606</sup>.

Autorizaron, pues, el guion, otorgándose el preceptivo cartón de rodaje el 24 de mayo. La primera vuelta de manivela había sido ya el 13 de mayo, tres días después de que Carrasco revalidara su título de campeón de Europa ante Kid Tano –con la expectación popular que tal acontecimiento conllevaba y el beneficio que suponía presumiblemente para la producción–, siendo necesarios 55 días de rodaje en exteriores en Cádiz, Santander y Madrid.

Si no tuvo problemas particulares con el organismo censor, sí los tuvo en lo concerniente a la concesión del Interés Especial y la calificación a efectos de exhibición. Basándose en la exaltación que hace la película de una máxima figura deportiva española y de la Marina, Rafael Gil envía una carta al Director General de Cultura Popular y Espectáculos en la que solicitó la categoría de Interés especial. En su contenido destaca la exaltación de una institución tan prestigiosa como la Marina por delante de la glorificación de una figura deportiva, que pudiera devenir coyuntural, para facilitar la decisión de favorecer el Interés Especial:

El propósito de Coral Producciones Cinematográficas al realizar esta película es aprovechar las circunstancias reales de la vida del actual campeón de Europa de boxeo Pedro Carrasco, y en las que tanto ha influido la Marina Española, para hacer la exaltación de ella desde un punto de vista humano, divertido y aleccionador. El Ministerio de Marina a la vista del guión ha ofrecido una colaboración amplia para que la película pueda rodarse en escenarios auténticos, con la colaboración de sus unidades y, en especial, facilitando todo lo posible el rodaje durante las maniobras que, coincidiendo con la Semana Naval, van a efectuarse en Santander durante el próximo mes de julio, y que revestirán una brillantez extraordinaria.

La popularidad alcanzada por Pedro Carrasco como campeón europeo, que próximamente disputará el título mundial, hace que la película por él interpretada

---

<sup>605</sup> AGA 36/04986.

<sup>606</sup> Informe particular del censor Pedro Rodrigo de 3 de mayo de 1968, en AGA 36/04986.

pueda llevar al mundo una visión brillante y vigorosa de nuestra Marina de Guerra y de las realidades de España<sup>607</sup>.

Pobres argumentos esgrimidos para lograr el Interés Especial –cuyos beneficios de acuerdo a la Orden Ministerial de 19 de agosto de 1964 habían sido dejados en suspenso en el momento de la concesión del cartón de rodaje– a fin de alcanzar una mayor rentabilidad de su producción, y que, en consecuencia, sería denegado el 8 de octubre.

Otro caballo de batalla para Rafael Gil fue el asunto de la calificación a efectos de exhibición. La Junta de Censura y Apreciación, en sesión celebrada el 26 de septiembre de 1968, examinó la película y adoptó el acuerdo por unanimidad de autorizarla para mayores de 18 años sin ninguna supresión o adaptación. Sin embargo, Gil recurrió contra este acuerdo dos días después, solicitando su autorización para menores de esa edad. En su misiva, el director subrayaba que

el Ministerio de Marina ha colaborado estrechamente con nosotros por considerar que la película es una exaltación alegre, humana y directa de la Marina Española, y que su difusión puede contribuir a crear un gran ambiente de ella entre la juventud. Si resulta que solo pueden contemplarla los que ya han cumplido los 18 años, sus posibilidades propagandísticas se limitan enormemente en el sector donde va dirigida: el de la juventud<sup>608</sup>.

A ello añadía que habían pretendido «lograr una película de limpia moral y eficaz patriotismo, y por eso le hemos dado un tono burlesco y cómico hasta en las escenas de tipo amoroso»<sup>609</sup>.

Para valorar el recurso se reúne el Pleno de la Junta, que el 2 de octubre se ratifica en la decisión previa. No conforme con ello, el 12 de noviembre Gil vuelve a insistir a la Junta para que se le otorgue la categoría para todos los públicos, previos los cortes que estimen oportunos (de hecho comunicaba que ya había realizado dichos cortes en la escena que, según parece, había originado esa clasificación y de la que no queda constancia en la documentación del Archivo de la Administración). A fin de reforzar su decisión, la Junta solicita el 27 de noviembre informe del Gabinete Jurídico Administrativo. El Gabinete confirma el dictamen inicial, aludiendo que no se puede

---

<sup>607</sup> Carta de Rafael Gil al Director General de Cultura Popular y Espectáculos de 27 de abril de 1968. En AGA 36/04986.

<sup>608</sup> Recurso de Rafael Gil contra la decisión adoptada por la Junta de Clasificación y Censura, en AGA 36/04182.

<sup>609</sup> *Ibidem*.

rectificar el acuerdo de la Junta si la película ya se ha exhibido –entre tanto, *El marino de los puños de oro* se había estrenado el 7 de octubre de 1968 en los cines Lope de Vega, Roxy B y Alcalá Palace de Madrid–. Argumento que Gil ya había tenido presente en su carta cuando sostuvo que

esto que es normal para las películas extranjeras que ya han contratado en otros países sus posibilidades comerciales, perjudica a las españolas que al estrenarse es cuando se puede apreciar si el ser toleradas o no perjudica su explotación<sup>610</sup>.

Ante tal situación, el productor llegó a personarse en la Oficina de Prensa del Ministerio de Marina con el propósito de que ayudara en la recalificación de la película, para lo que el propio Comandante de Intendencia Jefe de la Oficina de Prensa, Carlos Conejero, envió la oportuna notificación al Director General de Cultura Popular y Espectáculos. Sus gestiones tampoco tuvieron el éxito pretendido y la calificación otorgada tornaría definitiva.

*El marino de los puños de oro* disfrutó de una repercusión moderada, sobrepasando el millón de espectadores, influido quizás por su calificación. Aunque la recepción crítica, en general, basculó entre el silencio esclarecedor y la repulsa hacia un vehículo comercial a mayor gloria de Pedro Carrasco, no faltaron comentarios positivos como el aparecido en *ABC*, que señaló que «se ha conseguido un film que se ve con agrado e interés», añadiendo elogios a la «inteligente labor del veterano realizador Rafael Gil» y a su «ágil narración fílmica»<sup>611</sup>.

Nos hallamos ante una de las películas de Gil que peor ha soportado el transcurso del tiempo y pocos de sus elementos merecen resaltarse: si Pedro Carrasco hace un esfuerzo por hacer creíble la proyección de su trayectoria vital en la gran pantalla, el resto de elementos, incluida la dirección, pasan con más pena que gloria. Ciertamente que Rafael Gil tiene muchas películas de índole estrictamente comercial, que mantienen unos estándares de calidad, pero en este caso, desde el guion de Rafael García Serrano y Ángel Oliver, hasta las interpretaciones de los normalmente sólidos Ángel de Andrés, José Sazatornil o Luis Induni, son bastante deficientes. No opina lo mismo, en cambio, Fernando Alonso Barahona al señalar que García Serrano «consigue momentos brillantes, que Gil aprovecha en una realización ágil y entretenida» (1997: 93).

---

<sup>610</sup> *Ibidem*.

<sup>611</sup> *ABC*, 19 de octubre de 1968.

VI.4.11. *Un adulterio decente* (1969)

En 1969, Rafael Gil, en su necesidad de afrontar nuevos retos profesionales tras concluir *Sangre en el ruedo*, vuelve a adaptar por tercera vez una obra teatral de Enrique Jardiel Poncela, tras *Eloísa está debajo de un almendro* y la más reciente *Tú y yo somos tres*. En este caso, el referente literario de partida es *Un adulterio decente*, una comedia que había conocido su estreno teatral el 3 de mayo de 1935 en el Teatro María Isabel de Madrid y una versión cinematográfica argentina de 1944<sup>612</sup>. Como la película protagonizada por Analía Gadé y Alberto de Mendoza, Gil estudió fórmulas de coproducción para asegurar una buena distribución en el mercado sudamericano. Un plantel de actores de renombre fuera de nuestras fronteras a la cabeza de la adaptación de una obra de un escritor de prestigio como Jardiel Poncela podría servir de base para una negociación con otro productor sudamericano. Con este objeto, a finales de 1968 inicia conversaciones con el productor mexicano Gonzalo Elvira, de Oro Films, a quien le hace llegar el guion que a tal efecto había escrito Rafael J. Salvia. Sin embargo, Elvira se mostró descontento con el texto firmado por Salvia, que considera una «adaptación inminentemente (sic) teatral de gran lentitud»<sup>613</sup> y donde se resta importancia a los protagonistas de la obra, que, a su juicio, debían ser el marido y su mujer, su amante, la secretaria Pupé y el doctor Cumberri, eliminando o recortando considerablemente el resto de papeles incidentales como el taxista Melecio y su mujer. Elvira había trasladado el guion al galán mexicano Mauricio Garcés, para pulsar su opinión, y le propuso a Gil para el personaje de Eduardo Bernal. Ambos insistieron en la necesidad de una nueva revisión del texto para mitigar ese carácter teatral de que adolecía si Gil seguía interesado en firmar la coproducción. Pero en un margen de tiempo tan limitado como el que disponía el director, con el acuerdo de distribución con Paramount ya cerrado, una nueva versión del guion, que no hubiera estado lista antes de febrero de 1969 –y suponiendo que Elvira y Garcés estuvieran conformes con la misma–, dificultaba la gestión. A la imposibilidad de la coproducción coadyuvaría el hecho de que ya habían firmado el contrato con Carmen Sevilla por un plazo de siete semanas y que el inicio del rodaje estaba previsto para la segunda quincena de enero<sup>614</sup>.

---

<sup>612</sup> La película se tituló en Argentina *El amor es un microbio* y fue producida por la prestigiosa Lumiton (Flórez, 1969: 192).

<sup>613</sup> Carta de Gonzalo Elvira a Rafael Gil el 10 de enero de 1969. Archivo privado de Rafael Gil.

<sup>614</sup> La actriz percibiría por su trabajo 500.000 pesetas, pagaderas en cuatro plazos proporcionales, aparte de gastos de viaje y hospedaje en estancias fuera de Madrid. El 2 de diciembre de 1968 se firmó una adenda al contrato por la que Carmen Sevilla recibiría una cantidad a tanto alzado de 200.000 pesetas en caso de venta para su explotación en países de habla hispánica. Fuente: Archivo Privado de Rafael Gil.

La actriz se mostraba muy ilusionada por volver a colaborar con Gil tras *Camino del Rocío* y veía en su nueva producción la oportunidad de afirmarse como actriz, pues consideraba que el cine español había desaprovechado su talento hasta ese momento: «Me considero una actriz todavía por hacer y estoy esperando que se me dé una oportunidad real de demostrar lo que valgo, antes de que sea demasiado tarde»<sup>615</sup>.

Una vez desestimada la opción de Mauricio Garcés para el rol del marido engañado, el productor contrata a Jaime de Mora y Aragón, también conocido, como el actor mexicano, por sus papeles de seductor maduro de alta sociedad<sup>616</sup>. Fernando Fernán-Gómez interpreta el papel del despistado profesor Cumberri, el descubridor de la bacteria que provoca el adulterio, mientras que Andrés Pajares, que repite de nuevo con Gil tras *El marino de los puños de oro*, es el amante *snob* de Fernanda (Carmen Sevilla), Federico Latorre, un papel que en el estreno teatral había sido interpretado por José Orjas, quien en la versión cinematográfica desempeña el rol del criado Eladio. En el filme aparece también Francisco Rabal, con una participación meramente testimonial que tiene un origen anecdótico: como amigo que era de Rafael Gil, el actor murciano se presentó un día en el *set* de rodaje para asistir y disfrutar del mismo. Sin embargo, como estaba permanentemente hablando, Gil le tuvo que llamar al orden en más de una ocasión, hasta que finalmente, después de ordenarle callar por enésima vez, le dijo: «Si quieres seguir hablando, ponte de extra y así podré mandarte callar y que me hagas caso». De esta forma, le pusieron el traje de chófer, le dieron unas frases y rodaron su breve intervención<sup>617</sup>.

El 19 de febrero de 1969 se concede el preceptivo permiso para un rodaje que había comenzado a mediados de enero y que se desarrollaría a lo largo de siete semanas. El 13 de mayo, una vez examinada en Comisión de Censura, se otorga a *Un adulterio decente* por unanimidad la categoría de autorizada únicamente para mayores de dieciocho años<sup>618</sup>. Es estrenada el 25 de agosto en los cines Lope de Vega, Roxy B y Alcalá Palace y como es habitual en estos años, tiene a la crítica dividida. En *La Vanguardia Española* no son demasiado efusivos:

---

<sup>615</sup> A propósito de su trabajo en *Un adulterio decente*. Entrevista en *Fotogramas*, nº 1053, 20 de diciembre de 1968.

<sup>616</sup> Según el tenor del contrato firmado el 20 de enero de 1969, Jaime de Mora debía estar a disposición de la productora durante seis semanas a partir de su primera actuación a finales de ese mes. Por su trabajo, el actor recibiría la cantidad de 130.000 pesetas, pagaderas en tres plazos. Si la película fuera vendida en Europa, tendría derecho asimismo a un 10% de los beneficios líquidos. Fuente: Archivo privado de Rafael Gil.

<sup>617</sup> Entrevista con Rafael Gil hijo.

Rafael Gil, que esta vez sólo ha intentado entretener al espectador con los recursos de una comicidad sin control ni medida, ha logrado, en parte, su propósito. Y decimos “en parte” porque no todo el film mantiene el mismo tono. La primera parte de la película, que es la más jardeliana, resulta mucho más entretenida y chispeante que lo que viene luego. A partir de la entrada en acción del taxista “Malecio”, que interpreta Gómez Bur con su desorbitado y chabacano estilo, la cinta baja mucho en interés. Hasta demasiado<sup>619</sup>.

En *Fotogramas* se dijo, a propósito del estreno de esta película, que «Rafael Gil ha llegado a su película número cincuenta con el espíritu tranquilo y el evidente convencimiento de que en el cine español no cabe hacer otra cosa que distraer al “respetable”»<sup>620</sup>.

#### VI.4.11.1. Un tema espinoso en el marco del aperturismo

Aun tratado en clave cómica, lo que en ocasiones supone una coartada que enmascara lecturas más profundas a través del uso de los códigos más ligeros de la comedia, *Un adulterio decente* parte de unos planteamientos que no pueden considerarse sino arriesgados en el marco social en que se inscribe la película. En primer término, la obra teatral fue estrenada en 1935, durante la Segunda República, en un tiempo en que el adulterio, masculino y femenino, estaba despenalizado y solo se contemplaba como causa de divorcio. Por tanto, era legítima su instrumentalización como elemento humorístico en la literatura del período. Esa legitimidad deviene imposible con el advenimiento del régimen franquista que, además de derogar la Ley del Divorcio de 1932, castiga el adulterio con el Código Penal de 1944, que cometía, según el artículo 449, «la mujer casada que yace con varón que no sea su marido, y el que yace con ella, sabiendo que es casada»<sup>621</sup>. Por tanto, el adulterio pasa a ser un acto estrictamente femenino, mientras que el masculino, más preocupado por la apariencia y restando importancia al meramente esporádico, pasa a denominarse amancebamiento cuando «el marido tenga manceba dentro de la casa conyugal o notoriamente fuera de ella»<sup>622</sup>. En consecuencia, en la inmediata posguerra, el acatamiento de las normas de la moral, definidas por la Iglesia Católica, y la situación de subordinación de la mujer hubieran impedido un proyecto cinematográfico de este calado. A la normativa positiva

---

<sup>618</sup> AGA 36/04192.

<sup>619</sup> *La Vanguardia Española*, 11 de diciembre de 1969.

<sup>620</sup> *Fotogramas* n° 1105, 19 de diciembre de 1969.

<sup>621</sup> Hasta la Ley 22/1978 de 26 de mayo no se despenalizó el adulterio.

emanada desde el Estado, se unen las recomendaciones, consejos y demás disposiciones de carácter moral, y cuasi vinculante en esta época, procedentes de la Iglesia Católica y cuya concreción se manifiesta en las Normas de Decencia Cristiana, redactadas por la Comisión Episcopal de Ortodoxia y Moralidad en 1959, cuya norma 46 ya señalaba que no es lícito «que uno de los cónyuges mantenga relaciones de intimidad con personas de distinto sexo»<sup>623</sup>. La decencia, de esta forma, junto a la honra o la obediencia, se erigía en uno de los fundamentos básicos de la perfecta mujer franquista.

Sin embargo, a finales de los sesenta la situación era bien distinta: la apertura de España al exterior, con la consolidación del turismo como pilar básico de nuestra economía, había llevado consigo cierta ligereza en las convenciones sociales. El adulterio continuaba siendo delito, pero el cine ya podía mostrar este acto, aunque siempre se aportara una solución positiva a este, o al menos, su fracaso. La Orden sobre las Normas de Censura Cinematográficas, de 9 de febrero de 1963, seguía prohibiendo en el aspecto moral el adulterio, pero las opiniones de la Junta de Clasificación y Censura podían llegar a ser tan diversas que hasta 1975 existió una gran casuística sobre este punto. En el filme, Rafael Gil era tan consciente de que podrían darse tales problemas con la censura que fue capaz de realizar un osado guiño: en la escena en que el profesor Cumberri (Fernando Fernán-Gómez) se dirige al espectador en el programa de televisión de José Luis Uribarri para explicar qué ocurre cuando una mujer casada se contagia con el adulterococo, la bacteria causante del adulterio femenino, Gil hace un ejercicio de autocensura visual y, simulando el inevitable corte que hubieran efectuado los censores en caso contrario, incluye una selección de bailes folklóricos presentada por una voz en *off*. Con los códigos de la comedia y en un contexto social más laxo, el director propina tácitamente una bofetada a la censura, que resulta sorprendente para quien no conozca su opinión contraria a tal institución<sup>624</sup>.

---

<sup>622</sup> Art. 452 del Código Penal de 1944.

<sup>623</sup> Comisión Episcopal de Ortodoxia y Moralidad. Secretariado del Episcopado Español: *Normas de Decencia Cristiana*. Capítulo VI (Los esposos). Norma 46. Madrid, 1959.

<sup>624</sup> De todas formas, su proyección no estuvo exenta de problemas. El estreno de *Un adulterio decente* en Bilbao depararía a *El Correo Español de Bilbao* un pequeño disgusto: se abrieron Diligencias Previas 1/1970 sobre una posible ofensa a la moral, a las buenas costumbres o a la decencia pública por un anuncio de esta película en dicho diario del día 11 de diciembre de 1969, en el que aparecía el dibujo de una mujer desvestiéndose. El Juez de Amurrio mandó comunicación el 19 de enero de 1970 al Presidente de la Junta de Censura y Apreciación de Películas para verificar si dicha película y el anuncio habían sido examinados y autorizados por la Junta en conformidad a las normas de censura cinematográfica de 9 de febrero de 1963. En respuesta, el Director General de Cinematografía replicó que la película fue examinada por la Comisión de Censura el día 13 de mayo de 1969 y quedó calificada como autorizada únicamente para mayores de 18 años. En cuanto al anuncio, ignoraban cuál era.

En segundo término, habría que subrayar igualmente la constatación del adulterio en la ficción como resultado de un proceso biológico, fuera de toda connotación moral o pecaminosa. En la disyuntiva entre ciencia y religión se llega a la conclusión de que el pecado, cuyo origen es religioso, tiene una explicación científica. Así se hacía constar en la breve sinopsis que acompañaba a la petición del cartón de rodaje al sostener que «la medicina, a partir de cierto momento, se ha empeñado en demostrar que los vicios, los pecados, no son sino enfermedades»<sup>625</sup>. Una *explicación científica* cuya sola exposición ya resultaba sarcástica hacia la religión en la Segunda República, que proclamaba la aconfesionalidad estatal y la tolerancia y respeto a cualquier religión como signo de manifestación privada, pero que devenía insultante para un Estado, el franquista, proclamado nacionalcatólico.

La película es hija de su tiempo, de la sociedad machista en que fue concebida. En la mencionada sinopsis se insiste en qué caso puede ser decente un adulterio: «basta con “no arrastrar el nombre del marido por el suelo”, fingiendo que el marido es otro y, naturalmente, de nombre distinto»<sup>626</sup>. Nada se dice de arrastrar el nombre de la mujer, esto es, el adulterio solo es decente en el supuesto consignado por la sinopsis, en un mundo en que las apariencias rigen la cotidianidad de los actos, una apariencia que se perseguía del marido en el Código Penal del 44 y que se extrapola en la ficción a la mujer. El final pretende restaurar el *statu quo* familiar: actuando como una especie de *voyeur*, un Gran Hermano que estudia las reacciones de aquellos que están *enfermos*, el doctor Cumberri vigila mediante unas cámaras de televisión de circuito cerrado, mientras intenta sanar su *dolencia*, con el objetivo final de pervertir a los amantes para que las mujeres, hastiadas, vuelvan con sus maridos, como acaba ocurriendo con Fernanda, que termina volviendo a su hogar sin mayor castigo, al igual que ya ocurría con *La mujer de otro*, con el resultado de que, según sentencia Fernanda, «todo sigue igual». Un *statu quo* en el que el único *adulterio decente* sea el del marido –que ya había confesado a Fernanda sus escarceos amorosos–, y que sea fiel reflejo de la apostilla que Gil y Salvia, al contrario de Jardiel, ponen en boca de Cumberri cuando este señala a Bernal que «en el hombre el adulterococo es crónico, no se cura».

Interesante por su valor sociológico, salvada por notables interpretaciones, la película adolece de una teatralidad que lastra el resultado final. La puesta en escena, en

---

<sup>625</sup> AGA 36/04192.

<sup>626</sup> *Ibidem*.



ocasiones, está pervertida por un enfoque masculino, como se puede contemplar en la ligereza del vestuario. También las canciones de Augusto Algueró a mayor gloria de Carmen Sevilla (*La suerte (chance)* y *Voy a cambiar*), justificadas en la ficción con la inclusión de un sueño del compositor Eduardo Bernal en la que Fernanda canta una de sus canciones –el personaje de Bernal aparece así como el trasunto ficticio del propio Algueró, marido a la sazón de la actriz– y que sirve de ambientación de los títulos de crédito, y un *flashback* mediante el que Fernanda narraba cómo conoció a Federico (Andrés Pajares) durante una travesía en barco. Pero ello no es óbice para considerarla como una de las películas de Gil que necesitan una revisión urgente y que no es simplemente una comedia ligera sin mayores pretensiones, como sí lo era *El marino de los puños de oro* o la posterior *El sobre verde*. La propia Carmen Sevilla compararía a Rafael Gil con «Vittorio de Sica que, siendo de la vieja ola, es un director que entra a toda clase de público. Es un director seguro»<sup>627</sup>.

## VI.5. Recuerdos y añoranzas

### VI.5.1. *El hombre que se quiso matar* (1970)

Una vez concluida la producción de *El relicario*, Rafael Gil abandona definitivamente el cine taurino y entra en una nueva etapa de su vida, más nostálgica, que en su filmografía abarcará cinco años: primero, con dos miradas a un pasado reciente a partir de la nueva adaptación de la obra de Wenceslao Fernández Flórez *El hombre que se quiso matar* y otra actualización de su amada revista con *El sobre verde*; y, segundo, con una apuesta por bases literarias prestigiosas que le permitieran hacer un cine más culto, más academicista, muy cercano a muchos de sus títulos de los cuarenta, y que se sustentaran fundamentalmente en sólidas interpretaciones y grandes puestas en escena: Se trata un políptico que constituye uno de los pilares fundamentales de su carrera, por aquel entonces tambaleante, unas películas que necesitan una urgente revisión y que analizaremos en el siguiente capítulo.

La nueva versión de *El hombre que se quiso matar* fue fruto de una aspiración de Rafael Gil de volver a filmar una película basada en un relato de Fernández Flórez. Aunque la obra del escritor gallego era lo suficientemente amplia e interesante para que Gil hubiera escogido otro material literario de partida, se decidió por revisar la novela

---

<sup>627</sup> *Fotogramas*, nº 1091, 12 de septiembre de 1969.

que había servido de punto de arranque de su exitosa filmografía para hacer una adaptación acorde a los nuevos tiempos, optimista dentro de su inicial pesimismo, y desinhibida.

Yo había hecho la primera versión con mucho miedo y con muy pocos recursos. Cuando era productor y me encontraba seguro quise volver a hacerla en color, con los medios necesarios y un gran reparto (Gregori, 2009: 90).

Para ello, el 10 de junio de 1969 firma el pertinente contrato de cesión de derechos cinematográficos de la novela con el administrador de la obra literaria del escritor, Félix Fernández Flórez, por la cantidad de 150.000 pesetas y cuyo disfrute exclusivo tuvo Gil durante siete años, desde el 1 de noviembre de 1969<sup>628</sup>. A fin de incentivar una buena trayectoria comercial del filme, se había hecho ya con los servicios de Tony Leblanc —que contaba a la sazón 48 años, 16 más que Antonio Casal cuando hizo la versión en blanco y negro— mediante la firma del correspondiente contrato que contemplaba, entre otros extremos, que el actor recibiría una remuneración de 700.000 pesetas y que la duración del rodaje sería de seis semanas a partir de la segunda quincena de abril de 1970<sup>629</sup>.

El 24 de marzo de 1970 es concedida la licencia de rodaje para una producción cuyo presupuesto inicial fue de 9.350.000 pesetas, tras autorizarse el guion en la Comisión de Apreciación del 4 de marzo con la siguiente advertencia: sustituir la frase «hacer el amor», contenida en la página 104. El ponente Pedro Rodrigo ya había propuesto la supresión de las alusiones a Nanterre, huelgas y Daniel *El Rojo*, por el tono en que estaban dichas (páginas 53 y 54), y la expresión «podéis iros a hacer puñetas»<sup>630</sup> (página 158). Por su parte, Marcelo Arroita-Jáuregui hizo un curioso comentario que reproducimos en su totalidad:

Hace casi treinta años, un director español, Rafael Gil, iniciaba su labor como realizador cinematográfico con la adaptación de un cuento de Wenceslao Fernández Flórez, titulado *El hombre que se quiso matar...* La película resultante poseía —por encima de ciertos defectos de oficio y de economía de medios— la virtud de una frescura y una especie de aliento poético indudables. Y se apoyaba en la labor de un joven actor, Antonio Casal, que sabía vivir la triste

---

<sup>628</sup> Según se hace constar en el contrato firmado entre ambas parte hallado en el archivo privado del director.

<sup>629</sup> Contrato entre Rafael Gil y Tony Leblanc firmado el 10 de abril de 1969, en el archivo privado del director.

<sup>630</sup> AGA 36/05042.

peripetia del protagonista, con una sobriedad evidente. A los treinta años, cuando de aquellas virtudes del realizador no quedan más que nostalgias y vagos recuerdos, el mismo director, que ahora es productor, se lanza a la empresa de revivir aquella película. Pero, sobre la base de la anterior, elabora un nuevo guión, no sólo para actualizar la trama, sino, sobre todo, para plantear la película sobre unas bases mucho más comerciales, tanto con el añadido de nuevos episodios como con la inserción en una línea de comicidad al uso lo que fue patético y grotesco. Naturalmente, para esta nueva película no se busca un actor joven que pudiera ser el equivalente del Casal del año 42 –un Manuel Galiana, por ejemplo– sino que se destruye al personaje para acomodarlo a la actuación de un actor de cincuenta años, más o menos, que usa peluquín pero que garantiza una taquilla, y que, al margen de su desacomodación con el personaje, es un actor excelente muchas veces: Tony Leblanc. Pero todos estos condicionamientos, evidentemente estropean la que podría ser la gran virtud de la película: la poesía.

En cuanto al capítulo de la apreciación, lo cierto es que el cuento de Fernández Flórez, igual que aguantó la versión teatral de Félix Ros, *Las maletas del más allá*, aguanta esta adaptación. Lo que ya no sé si aguantará es la conjunción de esta adaptación, la actual forma de hacer cine de Rafael Gil y el ser interpretado por Tony Leblanc. Creo que no, pero como pasó con *Es mi hombre*, de los mismos autores, el tema y sus posibilidades cinematográficas se merecen condicionar el Interés Especial hasta ver cómo resulta la película terminada, y aunque personalmente no me haga ninguna ilusión<sup>631</sup>.

El 2 de septiembre de 1970 la Comisión de Apreciación consideró la película como autorizada únicamente para mayores de catorce años y señaló, al mismo tiempo, que había que sustituir la frase del rollo 4 «hacer el amor»<sup>632</sup>. Pero en la revisión del posterior día 10 del mismo mes, aunque insistieron en la calificación, sí aceptaron el recurso de la productora en cuanto a dejar sin efecto la modificación encomendada. Entre los informes de los ponentes, el Padre Benito tuvo una apreciación negativa de la nueva película de Gil:

Unas veces por la Providencia de Dios y otras porque el personaje no está verdaderamente resuelto a ello, un hombre no logra suicidarse. Moralmente el film no ofrece reparo alguno. El interés especial se lo deniego porque es una obra fallida cabalgando en 3 o 4 géneros distintos sin conseguir ninguno. Film

---

<sup>631</sup> *Ibidem*. Curioso comentario de un censor que posteriormente trabajaría como actor con Rafael Gil en tres películas: *La duda*, *De camisa vieja a chaqueta nueva* y *Las autosuizas*.

<sup>632</sup> AGA 36/04208.

falsamente moralizante, retórico y mal realizado. A mi juicio no se salva ni la interpretación en ninguno de los intérpretes<sup>633</sup>.

Distribuida por Paramount, se estrenó el 28 de septiembre de 1970 en los cines Carlos III, Roxy A, Princesa, Consulado, Regio y Liceo. Aunque la película no tuvo resultados económicos negativos, quedaba evidente la falta de chispa y de garra respecto a la primera versión.

Le faltaba espontaneidad y me volvió a pasar lo que ya me había sucedido cuando acudí a mis temas ternuristas de la primera época. No sé, tal vez la situación del país, la mía propia, mi edad... ya nada era lo mismo, ya la película no tenía la sinceridad de la primera (Gregori, 2009: 90).

No obstante, dentro de un rechazo más o menos generalizado, sobre todo si se compara con la inolvidable versión del 42, tuvo algunas voces favorables, como la de *ABC* diciendo de Rafael Gil que

sus licencias de hombre experimentado en la comercialidad le hacen forjar escenas de sostenimiento que unas veces son de *western* –como la del matón achicado–, otras de sainete –las del hogar de la novia conminándole a que se casen pronto– y otras, en fin, de mayor eficacia, como la transfiguración de los personajes ante las amenazas de muerte del que va a abandonar el mundo<sup>634</sup>.

La película comienza con unos títulos de crédito, diseñados por Padial, en los que se muestran una serie de recortes de prensa de España, Francia, Italia, Alemania... en los que aparecen páginas de sucesos relacionados con macabros crímenes –en contraposición a los dibujos caricaturescos de la primera versión–, con lo que ya se presenta desde el inicio la desgraciadamente frecuente e inicua solución a la que llegan muchos para resolver sus problemas<sup>635</sup>. El fondo musical previsto que debía acompañar

---

<sup>633</sup> Informe del Reverendo Padre Eugenio Benito de 10 de septiembre de 1970, en AGA 36/04208.

<sup>634</sup> *ABC*, 30 de septiembre de 1970.

<sup>635</sup> En el guion técnico de la película, Rafael Gil planteó varias propuestas de títulos de crédito: un fotomontaje de dibujos animados o en composición de dibujos y fotografías fijas, donde, alternando con los propios títulos o en combinación con ellos aparezcan varias historietas brevísimas de intentos frustrados de suicidio de aire caricaturesco. Por ejemplo: mano que tira de una cuerda; cuerda que acciona una polea; polea que hace funcionar una rueda; rueda que, al girar, hace cerrarse unas tijeras; estas cortan, a su vez, una segunda cuerda de la que se halla suspendida una roca; la roca cae sobre la cabeza de Federico; se quiebra y se humaniza con un ¡ay! mientras Federico, inmutable, la mira despectivo. Otro ejemplo que también proponía: Federico carga un cañón antiguo, ataca la pólvora, introduce una enorme bala esférica, prende la mecha; luego va a situarse ante la boca del cañón tapándose los oídos, el cañón se dispara, pero la bala esférica va a caer sobre Federico; este la rechaza con las manos, palmeándola... y encesta. GIL, R.; SALVIA, R. J.: *El hombre que se quiso matar* (guion cinematográfico). Biblioteca Nacional de España [T/43408].

a los títulos glosa el tema de la película en tono bufo y con una instrumentación jocosa. Opción descartada por Manuel Parada, que compone un tema musical brioso y enérgico al principio y con aire misterioso en su parte final.

En esta versión, Federico Solá es un profesor de Latín en Segovia cuyo sueldo, que muchas veces no recibe regularmente, es insuficiente para casarse, con lo que, tras denegársele un aumento, se ve en la tesitura de tener que pluriemplearse, dando conferencias sobre temas de poco interés. Su precaria situación no es óbice para que tenga cómicas ensoñaciones sobre un presente mejor que, en su realidad, devienen tragicómicas. La contratación de Tony Leblanc lleva al director a intentar explotar sus dotes humorísticas, demorando su decisión de suicidarse hasta la media hora de inicio de la película –mientras que el Solá de Antonio Casal tomaba tan triste determinación apenas transcurridos diez minutos–. No es suficiente, sin embargo, para mantener un elevado tono del filme, lastrado en el origen por su comparación con el original. Pero mientras que la primera tenía cierta acidez crítica, la inocencia de la juventud, la nueva adaptación busca más la comicidad sin mayores pretensiones, de forma que es difícil compartir la intencionalidad del director de realizar una actualización de una obra poética e incluso adecuada en el contexto social de la posguerra. La versión de 1970 resulta, pues, vacía, intrascendente y, más que nostálgica de su primera película, el sentimiento que destila es el de añoranza de un Gil en mejor forma.

#### VI.5.2. *El sobre verde* (1971)

La nostalgia vuelve a estar en el centro en el segundo trabajo de Rafael Gil con Tony Leblanc, esta vez vehiculada a través de uno de sus géneros más amados, la revista. *El sobre verde* es la visión cinematográfica de una obra que alcanzó un gran éxito desde su estreno en el Teatro Victoria de Barcelona el 22 de enero de 1927<sup>636</sup>. Con argumento y diálogos de su colaborador habitual Rafael J. Salvia basados en el *sainete con gotas de revista* creado por Enrique Paradas y Joaquín Jiménez, con música del Maestro Jacinto Guerrero, el director traslada la acción desde los años veinte originales

---

<sup>636</sup> El nombre completo de la revista es *El sobre verde. Sainete con gotas de revista en dos actos... y lo que cuelga*. En Madrid, su estreno tendría lugar en el añorado Teatro Apolo el 14 de marzo de 1927, una ocasión más para que Rafael Gil demuestre su admiración a este recinto mítico clausurado en 1929, como ya hizo en 1950 dedicándole una película.

al Madrid de los setenta en un intento de hacer atractivo al espectador un género asociado a años pretéritos<sup>637</sup>.

El 16 de octubre de 1970 Rafael Gil solicitó el oportuno permiso de rodaje de *El sobre verde*, al tiempo que requirió la protección económica, en el régimen de anticipos para películas de largo metraje (Capítulo II, art. 3º, Orden Ministerial 19 de agosto de 1964). Al proyecto se le reconoció, de esta forma, un anticipo sin interés por la cuantía de un millón de pesetas conforme a lo establecido en el artículo 23 de la Orden Ministerial de 19 de agosto de 1964, que se hizo efectivo mediante certificación endosable a un banco. La autorización se entendería condicionada en todo caso a la adecuada realización de la película según su guion, con lo que no debía prejuzgar la resolución que posteriormente acordara la Junta de Censura, teniendo en cuenta aspectos o circunstancias que no se recogieron en el texto o que solo pudieran ser debidamente apreciados una vez filmada la película.

El comienzo del rodaje tuvo lugar el 2 de noviembre, con una duración de seis semanas, 30 días en interiores en los Estudios Roma y 12 en exteriores. Se atrasó, no obstante, la licencia, puesto que el guion fue analizado por la Comisión de Censura de Guiones Cinematográficos el 28 de octubre, siendo emitida propuesta de aprobación por el Jefe de Negociado de Producción de la Subdirección General del Espectáculo el 20 de noviembre, si bien con una serie de advertencias introducidas por los ponentes de la Comisión, el Padre Eugenio Benito, José Antonio de Ory y Joaquín de Aguilera:

- Páginas 45 a 47. Sustituir el cuplé *Caracoles* por otro de un texto aceptable.
- Página 147. Suprimir la palabra “puñeta”.

En general, debían cuidarse los excesos de exhibicionismo y erotismo en la realización<sup>638</sup>.

El Padre Benito se mostraba indiferente respecto a este guion:

Salvia y Gil sienten nostalgia por los géneros muertos y tratan de resucitarlos mediante una evocación fragmentaria de una revista del Maestro Guerrero (...)  
El guión carece del mínimo interés, pero desde una consideración moral, salvo las advertencias indicadas, nada que objetarle para su autorización<sup>639</sup>.

---

<sup>637</sup> Para ello, en la película, Fortunato propone a su padre Mariano (los dos personajes interpretados por Tony Leblanc) un proyecto relacionado con la revisión de la revista del Maestro Jacinto Guerrero *El sobre verde*.

<sup>638</sup> AGA 36/05060.

<sup>639</sup> *Ibidem*. Informe del censor Rvdo. Padre Eugenio Benito. Sin fechar.

Aunque desde el punto de vista comercial no fue un fracaso, *El sobre verde* es una película absolutamente fallida y, sin duda, el paso de los años no ha jugado en su favor. Transcurrido poco tiempo desde el estreno, Gil justificaba la elección del tema por «necesidades de exhibición: en realidad, no está en mi línea. A mí me interesa, sobre todo, el cine dramático y la comedia sentimental»<sup>640</sup>. Las críticas se cebaron con el filme y en estas se encuentra parte de la explicación del posterior cambio de tercio de Gil con la adaptación de clásicos literarios y su anhelado retorno a sus orígenes. No obstante lo anterior, no le faltaron leales a Gil en su propósito de resucitar para el cine el género de la revista, como se deduce del comentario de Antonio de Obregón en las páginas de *ABC*:

Esta dosificación, este conocimiento del oficio, de que conoce a fondo el cine, la competencia que posee Rafael Gil para ir adonde quiere, asegurando siempre una técnica, sostienen esta producción encaminada únicamente a divertir y a distraer<sup>641</sup>.

La interpretación de Tony Leblanc es más floja que en su anterior colaboración con Gil, demasiado forzado y sobreactuado en los varios papeles que le tocó desempeñar, pese a ser una comedia, género propenso a este tipo de *tics* interpretativos. Sin embargo, el propio Leblanc no tiene un mal recuerdo de su trabajo en la película; es más, años después, seguía aduciendo que el público, en la exhibición, y sus propios compañeros durante el rodaje, se divirtieron muchísimo con su actuación:

con mis trazas y vestido de mujer no solamente se rió el público cuando estrenaron la película. Durante el rodaje, el equipo, al verme vestido de mujer, con dos tetas como dos carretas, una peluca que me caía fatal y unos zapatos que me tenían casi siempre por el suelo, lo pasaron de miedo (1999: 205).

La sensualidad de Esperanza Roy —que substituyó a la inicialmente prevista Ingrid Garbo— es lo único destacable de un trabajo por lo demás pésimo. El guion de Salvia es una combinación entre una endeble trama policíaca, con un robo de joyas y la implicación del director del teatro, Eliseo (Carlos Ballesteros), en el centro de la misma, y unos *gags* cómicos endebles, lo que lleva consigo un texto mediocre. La propia dirección de Gil no es afortunada: se deja llevar, como lo hará en posteriores películas suyas, por la nostálgica autorreferencia fílmica, con la inclusión de un inserto de su

---

<sup>640</sup> *La Vanguardia Española*, 7 de enero de 1972.

*Teatro Apolo* al inicio para situar temporalmente el nacimiento de Fortunato (Tony Leblanc) en el mítico teatro madrileño<sup>642</sup>. Tributa, asimismo, un homenaje visual a los cortometrajes de la Keystone, con sus célebres *Keystone Cops* y las bailarinas de charleston de los años veinte, en la secuencia de la persecución del Carromoto (Ricardo Palacios), el ladrón de joyas, a Fortunato durante la representación de *El sobre verde*. Los números musicales están coreografiados por Nacho Arrieta que, si bien pueden dar una sensación de carencia de sincronización, ciertamente eran ejecutados de este modo en los espectáculos de revista<sup>643</sup>. De esta manera, todos estos elementos coadyuvan para que la película no se sostenga, no haya soportado bien el paso del tiempo —ya en la época tenía algo de extemporáneo— y se pueda señalar entre lo menos afortunado de la obra de su autor.

---

<sup>641</sup> ABC, 2 de marzo de 1971.

<sup>642</sup> Una imagen de unos dos segundos cuya fotografía en blanco y negro contrasta, lógicamente, con el color de *El sobre verde*, lo que da evidencia del carácter superfluo del inserto.

<sup>643</sup> Respecto a este tema, en la época de estreno de la obra *El sobre verde*, hay varias películas sobre la revista como *Frivolinas* (Arturo Carballo, 1926) o, en Francia, *La locura de París* (*La Revue des Revues*, Joe Francis, 1927), que tienen como puntos de unión la absoluta descoordinación y la puesta en escena un tanto caótica de sus números musicales, perfectamente comprensibles en ese género.





## VII. ENTRE EL PASADO Y EL PRESENTE: DE LA LITERATURA CULTA A SU APROXIMACIÓN A LA SOCIEDAD ESPAÑOLA

### VII.1. Las adaptaciones de Gil de los clásicos literarios en los setenta: un retorno a sus orígenes

El escarnio crítico de *El sobre verde* sería determinante, como hemos visto, para que Rafael Gil estimara que necesita revertir el rumbo que había tomado su errática carrera, para lo que fija su atención en los clásicos de la literatura hispánica. Desde mediados de los sesenta, estaba siendo sometida a revisión por el cine español la literatura de escritores de acusada tendencia liberal que hasta la fecha habían conocido de escasas adaptaciones a la gran pantalla, como Miguel de Unamuno (*La tía Tula*, Miguel Picazo, 1964) o Pío Baroja (*La busca*, Angelino Fons, 1966). Durante los primeros años del franquismo otros autores, caros al régimen por su conservadurismo, habían servido de base a muchas de las producciones filmadas en ese período: Pedro Antonio de Alarcón, Armando Palacio Valdés, Jacinto Benavente o el Padre Coloma son solo algunos de esos nombres cuyas obras conocieron versión cinematográfica. Sin embargo, un cierto aperturismo, en consonancia con el desarrollismo que experimentaba a la sazón España, unido a una mayor relajación de la censura, al socaire de la evolución social, posibilitaron la mencionada atención a escritores canónicos de nuestra literatura de finales del siglo XIX y principios del XX. Casual o no, el cincuenta aniversario de la muerte de Benito Pérez Galdós proporciona la coartada perfecta para llevar al cine dos de sus obras más emblemáticas: *Tristana* (1970), hito indiscutible de nuestro cine que filma el genio de Calanda Luis Buñuel, que tendrá el honor de abrir el período de adaptaciones decimonónicas, y *Fortunata y Jacinta* (1970), una coproducción italiana auspiciada por Emiliano Piedra y que Angelino Fons había estrenado con notable éxito<sup>644</sup>. A la vista de este panorama, Rafael Gil retoma el género dramático –al que no acudía desde *La mujer de otro*– y, favorecido por sus acuerdos de distribución con Paramount, centrará sus miras en los siguientes años en tres obras de principios del siglo XX de escritores canónicos (Unamuno, el propio Galdós y Azorín), y, desmarcándose

---

<sup>644</sup> Según datos del ICAA, la película fue vista en salas cinematográficas por 1.467.250 espectadores. [http://www.mecd.gob.es/bddpeliculas/buscarDetallePeliculas.do?brscgi\\_DOCN=00003194&brscgi\\_BCSID=b19855b9&language=es&prev\\_layout=bddpeliculasResultados&layout=bddpeliculasDetalle](http://www.mecd.gob.es/bddpeliculas/buscarDetallePeliculas.do?brscgi_DOCN=00003194&brscgi_BCSID=b19855b9&language=es&prev_layout=bddpeliculasResultados&layout=bddpeliculasDetalle) [Última visita: 26 de enero de 2017]

de las anteriores, pero con el foco puesto en la literatura clásica, en el teatro del siglo XVII (Lope de Vega); todo ello en línea coherente con el apego que tenía a la literatura como fuente inagotable de creaciones cinematográficas. Para el cineasta madrileño, el cine era «una novela en imágenes; una película interesa cuando está bien contada, y contar un asunto es privativo de la novela»<sup>645</sup>. Una relación entre cine y literatura que siempre ha sido objeto de agrias discusiones en los distintos foros; en este sentido, Gil era proclive a la opinión manifestada por Alberto Moravia en el Congreso de la Comunidad Europea de Escritores celebrado en Florencia del 11 al 15 de marzo de 1962, que aludía a una vecindad cada vez mayor entre cine y literatura. No obstante lo anterior, Moravia también subrayaba las enormes diferencias entre el cine y la literatura, si se considera la dificultad para poner de acuerdo las exigencias artísticas y las comerciales que rigen el mundo cinematográfico, como puede apreciarse en la confusión entre arte y espectáculo y en la extendida idea de que el éxito de un film se debe siempre a los actores, corriente en los ámbitos del cine<sup>646</sup>.

Después de esos años de páramo fílmico, con pequeños oasis que mantenían encendida la llama de la esperanza de obras más dignas y una aproximación a años pretéritos en los que el nivel de calidad y autoexigencia de Gil había sido superior, el director madrileño entiende que es hora de cambiar de tercio y, sin dejar de lado su visión clásica de cineasta, abordar unos trabajos más ambiciosos. Como era habitual en él, se apoya de nuevo en la literatura, pero esta vez, en vez de acudir a autores coetáneos como Luca de Tena o Sánchez Mazas, pone el ojo en los grandes autores que le proveerán del material necesario para filmar algunas de sus mejores películas de los años setenta. La intención del cineasta iba más bien dirigida a volver a filmar el tipo de cine que amaba, aquel que partía de su fervorosa pasión por la Literatura clásica y que le había llevado a adaptar a escritores como Pedro Antonio de Alarcón, Wenceslao Fernández Flórez, Jacinto Benavente, Miguel de Cervantes o Vicente Blasco Ibáñez.

Filma, pues, cuatro películas que tienen como punto de unión la adaptación de grandes clásicos de nuestra literatura que entiende que son susceptibles de una adecuada traslación a la gran pantalla. Este políptico cinematográfico está constituido por las adaptaciones de obras de Miguel de Unamuno (*Nada menos que todo un hombre*, 1971), Benito Pérez Galdós (*La duda*, 1972), José Martínez Ruiz Azorín (*La guerrilla*, 1973) y

---

<sup>645</sup> Declaraciones de Rafael Gil a *Cámara*, nº 143, 15 de diciembre de 1948.

<sup>646</sup> *Cinema Universitario*, nº 16, marzo de 1962.

Lope de Vega (*El mejor alcalde, el rey*, 1973). Incluso dos de ellas, *El abuelo* y *El mejor alcalde, el rey*, habían conocido una reciente adaptación televisiva en el mítico *Estudio 1* de TVE y que, inevitablemente, estaban en la mente del cineasta en el momento de acometer tales proyectos.

Asimismo, excepto para la obra de Lope, Gil acudió a intérpretes consagrados, de cuyas aptitudes era plenamente consciente por tantos trabajos en colaboración, para que hicieran creíbles personajes de tan complejas características. Así, Francisco Rabal y Analía Gadé llevan el peso de la adaptación de Unamuno con gran entereza; Fernando Rey se erige en el eje de la trama en *La duda*; y Rabal vuelve a encabezar el reparto en *La guerrilla*.

#### VII.1.1. *Nada menos que todo un hombre* (1971)

La extensa obra de Miguel de Unamuno había conocido pocas adaptaciones cinematográficas, de las cuales solo *Abel Sánchez* (Carlos Serrano de Osma, 1947) y la libre y celebrada adaptación de *La tía Tula* habían despertado el interés de la crítica. Ya fuera por la dificultad de traducir su teatro y novelas en imágenes o por la visión negativa que el régimen franquista había dado del escritor, el hecho indudable era que Unamuno no atraía al cine español. Por ello puede sorprender en cierta forma la elección de Rafael Gil de escoger la novela breve *Nada menos que todo un hombre*<sup>647</sup> como base para su siguiente película. El director justificaba su elección por la desaparición de las dificultades de la censura y «como una especie de compensación de mis últimas películas más comerciales, más populares, en las que busqué el éxito de público y solo lo encontré a medias» (Castro, 1974: 201).

Tras instancia presentada el 17 de marzo de 1971, se autorizó su rodaje el 18 de mayo, únicamente con la advertencia general de que se cuidara en su realización los excesos de exhibicionismo y de intimidad erótica<sup>648</sup>.

El 15 de septiembre, la Comisión de Apreciación de la Junta de Censura y Apreciación de Películas propuso la concesión del Interés Especial por el Apartado 1º del artículo 3º de la Orden Ministerial de 12 de marzo de 1971, con una protección

---

<sup>647</sup> La obra de Unamuno, que junto a *Dos madres* y *El marqués de Lumbria*, integran una colección que el escritor vasco publicó en 1920 bajo el título *Tres Novelas Ejemplares y un prólogo*, ya había sido objeto de una adaptación argentina de la mano de Pierre Chenal, bajo el título de *Todo un hombre* (1943) y otra versión mexicana de título más equívoco, *La entrega* (Julián Soler, 1954).

<sup>648</sup> Informe de la Comisión de Censura de 18 de mayo de 1971, en AGA 36/05075.

económica equivalente a un punto. Disconforme con esta decisión, Gil interpuso el correspondiente recurso para que fuera reconsiderada la protección económica concedida, alegando que

se ha cuidado literaria y artísticamente el tema de Don Miguel de Unamuno, a la par que intervienen actores de prestigio y un equipo técnico competente, habiéndose cuidado meticulosamente las ambientaciones que, a lo largo de toda la película, resaltan para que le den una mayor espectacularidad, lo que expone el esfuerzo económico realizado por esta productora para llevar a feliz término una película de cualidades superiores a las normales<sup>649</sup>.

Así, el 10 de febrero de 1972 se revisó el anterior dictamen y se le otorgó, en consecuencia, una protección de dos puntos. Sin embargo, el 12 de febrero se reunió nuevamente la Comisión de Apreciación de la Junta de Censura y Apreciación de Películas para estudiar con detenimiento la resolución dictada por la Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos de 2 de noviembre de 1971, que hablaba de la concesión de los beneficios de Interés Especial (ap. 5º. Valoración de 1 a 5). La experiencia adquirida en las actuaciones de esa Comisión aconsejaba modificar el sistema de puntuación y hacerlo más flexible de forma que permitiera otorgar beneficios mínimos o subvención económica a algunas películas que en otro caso el comité se vería obligado a calificar con mayor tolerancia, con la excesiva repercusión económica, o a denegar la calificación de Interés Especial con el subsiguiente perjuicio de privar también de los beneficios de doble cuota de pantalla y de inhabilitarlas para sus exhibición en salas especiales. Con lo que de conformidad con la Dirección, cambiaron el baremo de 1 a 10 y le otorgaron a *Nada menos que todo un hombre* 4 puntos.

El 15 de septiembre de 1971 se autoriza su exhibición únicamente para mayores de dieciocho años. En los informes de la Comisión de Apreciación, Francisco Mateu se opuso a la concesión del Interés Especial por tratarse de «cine antiguo, casi teatral»<sup>650</sup>. Incluso Marcelo Arroita Jáuregui habló de «acreditado pestiño, que destroza un tema»<sup>651</sup>. En posterior reunión de 5 de febrero de 1972, reunido el Pleno, el Padre Eugenio Benito calificó la película de Gil como un «film discreto, confuso a nivel de

---

<sup>649</sup> Recurso de Rafael Gil de 18 de septiembre de 1971, en AGA 36/05075.

<sup>650</sup> Informe de Francisco Mateu de 15 de septiembre de 1971, en AGA 36/05075.

<sup>651</sup> Informe de Marcelo Arroita-Jáuregui de 13 de septiembre de 1971, en AGA 36/05075.

análisis interno, mejor conseguido en cuanto a ambientación e interpretación, narración fiel a Unamuno, pero rebajada en su profundo tema»<sup>652</sup>.

Distribuida por Paramount Films de España<sup>653</sup>, *Nada menos que todo un hombre* se estrenó el 17 de febrero de 1972 en el cine Paz Todd-Ao de Madrid. La película fue muy bien recibida, logrando, obteniendo además el primer premio del Sindicato Nacional del Espectáculo. La crítica fue, en general, bastante condescendiente con la adaptación de Gil, incluso desde sectores que tradicionalmente le habían sido adversos. Martínez Tomás, en *La Vanguardia Española*, señaló que

Gil nos ha dado una versión vigorosa y cabal de la novela (...) [El cineasta] no sólo ha vitalizado las recias figuras del protagonista y de su antagonista, sino que ha recreado, magníficamente, el ambiente moral y social de la época, desde sus más pequeños perfiles ornamentales a sus más expresivos rasgos de carácter. Porque toda la cinta está impregnada de este fuerte sabor “característico”, y que, como en la *Tristana* de Buñuel, cuenta más que la trama<sup>654</sup>.

En *Dicen* subrayaron que era «una película que, junto al interés temático propio de su origen literario y de su autor, tiene vigor cinematográfico ya que ha sido trasladada la novela a la pantalla con la habilidad suficiente para evitar el exceso literario y conferirle el ritmo cinematográfico que precisaba»<sup>655</sup>. Por su parte, José María Carreño, en *Fotogramas*, anotó, tras otorgar una calificación de interés (3 sobre 5) y gran interés comercial, que

hay que felicitar a Rafael Gil por la lógica con la que ha procedido a un retorno a los expedientes de los años cuarenta, cuando la única forma de salir adelante en el cine español consistió en la adaptación a la pantalla de los “clásicos” decimonónicos, con obras como *El escándalo*, *El clavo*, *Pequeñeces*, etcétera, o de “neoclásicos” de nada dudosa filiación como *Mariona Rebull*, de Ignacio Agustí<sup>656</sup>.

En el guion de Rafael Gil, José López Rubio y Rafael J. Salvia, Alejandro Gómez tiene una carta de presentación que da pistas acerca de su carácter decidido:

---

<sup>652</sup> Informe del Rvdo. Padre Eugenio Benito de 5 de febrero de 1972, en AGA 36/05075.

<sup>653</sup> El 27 de noviembre de 1972, Gil y Paramount firmaron el contrato de distribución para Sudamérica por un plazo de siete años, por el que el productor y director español recibió la cantidad de 2.000.000 pesetas.

<sup>654</sup> *La Vanguardia Española*, 16 de febrero de 1972.

<sup>655</sup> *Dicen*, 24 de febrero de 1972.

<sup>656</sup> *Fotogramas*, nº 1220, 3 de marzo de 1972.

Por un sendero entre tierras de sembradura se acerca Alejandro, a caballo. No es un jinete de estampa clásica, con traje corto y gallarda apostura sino un hombre de ciudad que recorre así el rústico camino porque es más cómodo. Alejandro es rudo y hermético. Viste con sencillez, casi con descuido. Cubre su cabeza un sombrero flexible de alas un poco anchas. Avanza al paso de su cabalgadura y mira a su alrededor con ojos vivaces que no contemplan el paisaje, se limitan a justipreciarlo. Puede ser cualquier cosa menos un soñador. Travelling siguiendo la acción<sup>657</sup>.

Rafael Gil previó un fondo musical de los títulos de crédito iniciales, de corte clásico y vigoroso, que pudiera encontrarse en los dos primeros tiempos de la *Sinfonía Júpiter* (en Do Mayor), de Mozart. Sobre estas premisas, Manuel Parada abandona la música ligera de sus últimas composiciones fílmicas e idea un tema musical de aires clásicos para el protagonista.

Alejandro Gómez es un hombre que ha forjado su vida desde la pobreza y que, después de hacer fortuna en América, vuelve a sus raíces, a la tierra que le vio partir, distinto, seguro de sí mismo, con la convicción de que puede realizar cualquier empeño que se le antoje. Es un tipo solitario, convencido de su propio valor y que se estima superior a cualquiera, *a self-made-man*. No necesita estar con una mujer —«cuando necesito una mujer, la alquilo y después...», como sostiene cuando le proponen tener relación con Julia Yáñez (Analía Gadé)—. Todo ello rodeado de un ambiente de inmoralidad en el que no solo se desenvuelve Alejandro sino los propios padres de Julia que, para salvar su desastrosa situación económica, están muy interesados en *vender* a su hija. Enrique (Ricardo Tundidor), su antiguo novio, cuando es inquirido por esta para huir juntos del pueblo, la acaba abandonando. En estas, Alejandro aprovecha la favorable coyuntura para comprar todas las deudas de Víctor Yáñez (Tomás Blanco), padre de Julia, que se *vende*, de esta forma, al indiano de por vida. Todas las relaciones, pues, están viciadas de origen y regidas por la superficialidad más absoluta: Alejandro y Julia, esta con su padre... En las altas esferas nobiliarias en que empiezan a moverse no faltan las intrigas, las envidias, el adulterio... Por ejemplo, Gabriel (Ángel del Pozo) está casado con Berta (Mabel Karr) y corteja a Julia nada más conocerla... El dinero se erige en la vara de medir por antonomasia, constituyendo también la máxima de Alejandro: todo se puede conseguir con dinero, llegando a comprar, no solo a su mujer,

---

<sup>657</sup> GIL, R.; LÓPEZ RUBIO, J.; SALVIA, R.J.: *Nada menos que todo un hombre* (guion cinematográfico). Biblioteca Nacional de España [T/43919].

sino también la casa de sus antiguos señores con tal de pisar unas dependencias que, cuando niño, le eran vedadas.

En el ambiente recargado de su hogar, tan profusamente decorado, Julia está permanentemente sola. Gil plantea, pues, la puesta en escena desde una óptica psicológica, desde el acusado contraste entre el decorado y la soledad de Julia. Con ánimo de atraer la atención de su marido, la desdichada esposa inventa un amante, pero ello acabará produciendo un efecto contraproducente: Alejandro hace creer a los médicos que su esposa ha perdido el juicio y estos, compelidos para evitar un supuesto mal mayor y en oposición a un correcto comportamiento deontológico, diagnostican su locura y la internan en un sanatorio. El propio Gabriel reniega de ella y de su relación amorosa. En una secuencia de fuerte carga melodramática, cuando Alejandro va a recogerla al sanatorio, ella se vuelca con él e implora su perdón, asumiendo una supuesta locura. Su determinación ha sucumbido a la voluntad de Alejandro. Cuando dejando de lado su orgullo, el indiano le declara por fin su amor, Julia se desmaya, una antesala de su desgraciado final. Cuando la relación entre ambos se ha humanizado, cuando el amor ha podido entrar en ella, la muerte también lo hará.

Al comprender Alejandro que su dinero, que hasta el amor había conseguido, no puede comprar la vida, se sume en la desesperación. Solo en el paroxismo se acordará de Dios, del que había renegado al asumir que las riendas de su vida solo las había llevado él.

En la misma habitación donde nace su hijo, origen de la vida, muere Julia y, en un desenlace desgarrador, Alejandro se suicida, con su imagen en primer plano (FIG. 114), con los ojos llorosos, dirigiéndose a la habitación donde yace inerte su esposa, para confirmar un triste final, el fracaso de una actitud ante la vida que le ha hecho incapaz de salvar aquello que más quería, algo que ha entendido demasiado tarde. Su muerte tiene lugar fuera de campo, con un plano general del salón (FIG. 115) y el sonido seco de un disparo que acaba con la vida del indiano.





FIG. 114



FIG. 115

Una conclusión tan descorazonadora podría no haber pasado el corte de censura, pero el Padre Benito, miembro de la Comisión de Censura de Guiones, justificaba la muerte de esta forma:

Alejandro es un personaje prototipo de la filosofía voluntarista unamuniana. El hombre, a través de su voluntad, crea su propia realidad, la de su vida y aún la de sus circunstancias. Él fuerza, puede forzar, las cosas para que éstas sean no lo que son, sino lo que el hombre quiera que sean. Esa aspiración ególatra de sobresalir por encima de todo y de todos lleva a Alejandro a suplantar a Dios por él mismo.

Pero a Dios le basta arrebatarle al ser más querido, más suyo – su esposa – y Alejandro se encuentra impotente, inútil, incapaz de hacer nada, no obstante su filosofía, por ese ser. Incapaz de soportar no sólo la muerte de su mujer, sino la muerte de sus ateas seguridades, se suicida.

La muerte es, pues, efecto de su locura, de su megalomanía, la afirmación de que estaba equivocado, de que el hombre no es Dios<sup>658</sup>.

Años más tarde, Rafael Gil preparó un nuevo proyecto sobre otra obra de Miguel de Unamuno, según verifica la documentación encontrada en su archivo personal. Con un presupuesto estimado de 21.000.000 pesetas, la película se iba a llamar *Falta un hombre* y se basaría en la novela *El marqués de Lumbria*, integrante igualmente de *Tres Novelas Ejemplares y un prólogo*. El 9 de mayo de 1978, Gil terminó un primer tratamiento de la película de 19 páginas, cuyo reparto previsto iba a ser:

- Carolina: Amparo Muñoz o Charo López.
- Luisa: Victoria Abril o María José Cantudo.
- Don Rodrigo: Francisco Rabal o Fernando Rey.
- Tristán: José Sancho o Máximo Valverde.

---

<sup>658</sup> Informe del Rvdo. Padre Eugenio Benito de 31 de marzo de 1971, en AGA 36/05075.

No obstante, el proyecto no pudo ver la luz y Rafael Gil orientaría desde entonces sus esfuerzos a llevar adelante las adaptaciones de las obras de Fernando Vizcaíno Casas.

#### VII.1.2. *La duda* (1972)

Muchas de las grandes obras del insigne literato Benito Pérez Galdós han sido trasladadas a la gran pantalla, convirtiéndose en iconos cinematográficos. Interesaban al Séptimo Arte sus tipos humanos, que deambulaban en las distintas clases sociales y que eran producto de su permanente observación de la realidad circundante, la cual retenía con increíble veracidad, especialmente en Madrid, donde tenía fijada su residencia y por donde frecuentemente andaba escuchando conversaciones ajenas y espiando a los lugareños, a fin de anotar aquello que le fuera útil para su próximo proyecto. Sin embargo, sus ideas liberales y su acendrado anticlericalismo serían dos condicionantes para que su obra fuera radicalmente postergada en España como inspiradora de producciones cinematográficas –todo lo contrario a México y Argentina, que en ese período realizaron varias películas basadas en obras del escritor canario–. Efectivamente, habrían de transcurrir veintiún años, desde *Marianela* (1940, Benito Perojo), para que el cine español volviera a adaptar una obra de Galdós con *Viridiana* (1961), basada en la novela *Halma* (1895), en lo que supuso el retorno profesional de Luis Buñuel a su país de origen, lo que se publicitó ampliamente por el régimen franquista –aunque, en realidad, la película era una coproducción hispano-mexicana–. La agria polémica que generó el filme y, particularmente, varias de sus secuencias, como la surrealista presentación de unos mendigos imitando *La Última Cena*, de Leonardo Da Vinci, o el final, en el que Viridiana entra en la habitación de su primo Jorge para jugar al tute con la criada Ramona y con él, sugiriéndose un velado *menage-a-trois* –que pasaría desapercibido a la censura–, terminó con el cese del Director General de Cinematografía y Teatro, José Muñoz Fontán, y la pérdida de la nacionalidad española de la película, tras haber ganado la Palma de Oro en Cannes y el subsiguiente escándalo formado por el diario vaticano *L'Osservatore Romano*.

Todo ello imposibilitó que Luis Buñuel pudiera desarrollar un nuevo proyecto basado en otra obra de Galdós, *Tristana*, hasta varios años más tarde, en 1970, cuando, gracias a una ligera permisividad de la censura española, pudo ponerse en marcha la película como una coproducción entre España, Francia e Italia. Sería clave en la

revitalización galdosiana, sobre todo a raíz de su nominación al Oscar a la mejor película de habla no inglesa. Como una suerte de penitencia, el cine español desarrolló, por fin, varios proyectos fílmicos de otras tantas obras de Galdós durante los setenta: *Fortunata y Jacinta* y *Marianela* (1972), ambos de Angelino Fons, *Tormento* (Pedro Olea, 1974) o *Doña Perfecta* (César Fernández Ardavín, 1977), hasta llegar a la mítica serie de TVE *Fortunata y Jacinta* (Mario Camus, 1980).

Como hemos comentado en la introducción de este capítulo, la evolución de la sociedad española y el supuesto aperturismo pregonado desde las altas esferas del Régimen había desempolvado la obra galdosiana y llamado la atención del cine español. El propio Rafael Gil, después del relativo éxito que le había supuesto *Nada menos que todo un hombre*, fija su interés en el escritor canario. En tan alta estima lo tenía que lo consideraba, después de Cervantes, el máximo exponente de las letras hispanas, admirándole por su humanidad y su huida de toda polémica. Este interés no era nuevo pues ya dispuso en su día de una opción para adaptar *Fortunata y Jacinta*, que caducó en 1946, así como de *Juan Martín, el Empecinado*, *Gerona* y *Zaragoza*, integrantes de su mastodóntica serie *Los Episodios Nacionales*. Para su nuevo proyecto, escoge *El abuelo*, que había conocido varias versiones, datando la última española de 1925<sup>659</sup>. No obstante, la obra había tenido otro intento serio de adaptación a la gran pantalla en 1942. El 12 de marzo de ese año, CIFESA había presentado a censura un guion para rodar la primera versión sonora de la obra de Galdós, pero fue prohibido desde la Vicesecretaría de Educación Popular. Aunque la productora valenciana hizo todo lo posible por revertir el veto, ciertamente no era posible modificar hasta tal punto el libreto sin que se desnaturalizara la obra, pues el adulterio (femenino) se erigía en elemento clave que justificaba las acciones del personaje del Conde de Albrit, el abuelo del título, que arribaba a Jerusa después de la muerte de su hijo y, tras conocer por una carta póstuma que una de sus dos nietas era ilegítima, centraba su esfuerzo en descubrir cuál era la auténtica<sup>660</sup>. Treinta años después, el contexto social (y en cierta forma político, aunque se mantuviera el régimen del General Franco) en que se hallaba Gil era muy distinto; incluso desde el punto de vista cinematográfico, la adaptación de Angelino Fons de *Fortunata y Jacinta* dos años atrás, en el que el adulterio también es elemento central,

---

<sup>659</sup> Ese año José Buchs filmó su versión con Modesto Rivas interpretando al Conde de Albrit. De 1954 es la producción argentina *Tormenta de odios*, dirigida por Román Viñoly Barreto y con Enrique Muíño en su papel principal.

<sup>660</sup> Más información en *Filmhistoria Online*, Vol. XXV, nº 1 (2015). Navarrete-Galiano, Ramón: *Galdós y la censura en el cine español* (págs. 35-44).

fue un factor determinante que no se puede pasar por alto. En *La duda* de Gil, el adulterio se posiciona en un nivel inferior a otras razones que sirven de motivación de las acciones de los personajes. La propia certeza del adulterio es preferible a la duda, como se encarga de transmitirle el Conde al preceptor de sus nietas, Don Pío, que está convencido de que ninguna de sus hijas es suya. Y el final de la película es definitorio de esta nueva ordenación de prioridades: el amor de la ilegítima Dolly, que deja todo para acompañar a su abuelo, se erige en elemento excluyente que justifica la acción del Conde de desechar el honor como principio informador de su vida. Si bien es cierto que el adulterio se puede salvar ubicando la acción en un tiempo pasado, no deja de ser más cierto que hasta esos años, ni ese elemento temporal podía servir de coartada y, aún menos, desembocar en un *happy end*.

Recientemente se había estrenado en *Estudio 1* de TVE<sup>661</sup> una versión de la obra de Pérez Galdós, donde Rafael Rivelles interpretaba al León de Albrit. La interpretación de Rivelles se une a otros grandes trabajos del actor, como su recordado Don Quijote en la película de Gil, y no resulta descabellado elucubrar la posibilidad de que el director madrileño hubiera considerado su participación en la nueva adaptación de *El abuelo* si no hubiera fallecido el 3 de diciembre de 1971.

Para el papel principal, Gil echa mano entonces de un viejo amigo, Fernando Rey, con el que no trabajaba desde *Rogelia* y en la que sería su última película juntos. En el actor gallego vio la imagen del aristócrata gallardo, digno, que antepone el honor a todo. Su interpretación de Don Lope en *Tristana*, personaje de connotaciones similares al Don Rodrigo de *El abuelo* –pero con matices de personalidad muy importantes–, le hacía ideal para este nuevo cometido. Mucho se ha hablado de las semejanzas entre ambos personajes galdosianos, más aún al haber sido interpretados por el mismo actor. Fernando Rey, que señaló *La duda* como una de las buenas películas de su director, subrayó que «mi buen amigo Rafael Gil aprovechó aquí mi Don Lope» (Cebollada, 1992: 267). El director madrileño zanjó así la comparación:

Galdós, en el segundo caso [*El abuelo*], exalta la nobleza, lo que hay de sincero en la nobleza, en este hombre orgulloso, poseído de la aristocracia de su apellido, y en *Tristana* coge el hombre de apariencia respetable, noble también, y le saca todo lo que tiene de despreciable y de hipócrita (Castro, 1974: 201).

---

[<http://issuu.com/filmhistoria/docs/fh25-1/39?e=10211469/13038100>] (última visita: 24 de julio de 2015).

<sup>661</sup> Se emitió por primera vez el 18 de febrero de 1969.

El acierto en su elección fue total, construyendo un imponente personaje con el gesto preciso y los ademanes y diálogos adecuados, una interpretación modélica que le valdría la Concha de Plata al Mejor Actor en el Festival de San Sebastián de 1972.

Para la traslación al lenguaje fílmico de la novela, cuyo título cambió hábilmente por el de *La duda* –en el que subyace la vertiente psicológica que rige los actos del personaje principal–, Gil contó con uno de sus guionistas habituales, Rafael J. Salvia, quien gesta un texto inteligente y equilibrado, mientras que de la fotografía, con un excelente retrato de los exteriores cántabros, se encargaría José Fernández Aguayo.

Con un presupuesto inicial de 11.685.000 pesetas (aunque su coste definitivo sería de 10.605.660 pesetas), el 3 de febrero de 1971 obtuvo el permiso para un rodaje que se extendería durante 18 días en los Estudios Roma y 30 en exteriores e interiores naturales en Madrid, Santander, Santillana del Mar, Suances y Ávila. El 29 de abril de 1972 se propuso por la Comisión de Apreciación conceder el Interés Especial de acuerdo con el Capítulo IV, apartados 1 y 3 del artículo 3º de la Orden Ministerial de 12 de marzo de 1971, con una protección económica equivalente a tres puntos<sup>662</sup>. Ya el 20 de abril precedente había obtenido la licencia de exhibición por la Junta de Censura y Apreciación de Películas, autorizándola únicamente para mayores de 18 años y siendo distribuida por Paramount Films de España y, para su explotación en América, cedida por Coral Producciones Cinematográficas a la empresa Oro Films de México.

Su estreno acaeció el 7 de septiembre de 1972 en el cine Palafox, en 70mm, y fue todo un éxito de público. Aunque José Antonio Pérez Bowie afirme que películas como *La duda* recibieron una recepción crítica poco atenta, «debido quizá a que el componente esencialmente melodramático de sus respectivas tramas impidió concebir expectativas de renovación de esta forma» (2013: 44), lo cierto es que muchos críticos de la época se sintieron satisfechos (y sorprendidos) del nuevo rumbo que podía tomar la carrera de Rafael Gil. En las páginas de *Fotogramas*, Jaime Picas calificó la labor del director como «honesta y eficaz»: «Gil, que es inteligente y ducho, parece haber despertado de pronto, después de un largo período de indecisiones (...). *La duda* es película que funciona, muy galdosiana»<sup>663</sup>. Martínez Tomás, por su parte, en *La Vanguardia Española*, consideró *La duda* como

---

<sup>662</sup> En dicha Comisión se encontraban cineastas como Sáenz de Heredia o Nieves Conde, buenos amigos de Gil, que por supuesto votaron sí a esa concesión.

<sup>663</sup> *Fotogramas*, nº 1249, 22 de septiembre de 1972.

una de las dos o tres mejores producciones españolas de los últimos años. Con una sensible percepción de lo que hay de profundo y humano en este drama galdosiano, Rafael Gil ha realizado algo más que una hábil y brillante trasposición fílmica. Ha captado lo íntimo de un ambiente, una época y unos caracteres. Este “abuelo” que ha encarnado Fernando Rey en unos momentos de inspiración espléndida, es, en efecto, un personaje digno de su creador, una figura de su tiempo, palpitante y viva<sup>664</sup>.

En un acto de reconocimiento de la industria cinematográfica española, *La duda* se alzaría con el primer premio del Sindicato Nacional del Espectáculo.

La película es un ejemplo perfecto del oficio que ha alcanzado Rafael Gil con el paso de los años, el conocimiento de su trabajo y el dominio de la técnica, valores que habían quedado en entredicho en algunos de sus filmes de los años sesenta. En *La duda*, Gil ejerce de narrador heterodiegético, externo al relato, y omnisciente, excepto en la secuencia del sueño, donde hace uso de la cámara subjetiva, con el ángulo de la cámara deformado (FIGS. 116, 117 y 118), que se identifica con la mente trastornada de Don Rodrigo, incluso cuando se despierta sobresaltado (FIG. 119): una breve imagen de Nell muerta por sus manos, nos lleva al fondo de su pensamiento.



FIG. 116



FIG. 117



FIG. 118



FIG. 119

---

<sup>664</sup> *La Vanguardia Española*, 9 de septiembre de 1972.

Avalado por la notable interpretación de Fernando Rey, Gil firma una digna adaptación de la novela galdosiana, fiel a su espíritu, pero con las consabidas modificaciones para su traslación a la gran pantalla. En un afán de castigar a Lucrecia, la infiel esposa del hijo de Don Rodrigo, Gil confiere, incluso, una mayor pena de la que previamente había concebido Galdós, al matar a uno de sus amantes tras la caída de su caballo. Al mismo tiempo, el cineasta priva al espectador del corolario final escrito por el autor canario (la llegada a la casa de uno de sus colonos y la aparición de la Guardia Civil con una carta de Lucrecia para el Conde en la que le concede el favor de vivir con Dolly), que poco añade a la conclusión fílmica, y termina con un «vamos a vivir hasta que Dios quiera», pronunciado por el Conde, que pone fin taxativamente a los deseos suicidas del pobre mentor de las niñas Don Pío, una sentencia más católica que el del precedente literario «ven y esperaremos a morirnos de viejos», y más contraria, en consecuencia, al suicidio como acto voluntario de muerte y contrario al dogma católico.

El filme comienza con la cámara acercándose lentamente en ligero contrapicado hasta llegar a un primer plano de Don Rodrigo, Conde de Albrit, en la cubierta de un barco, con aire pensativo (FIGS. 120 y 121). Es una presentación de unos segundos, suficientes para vislumbrar la nobleza del personaje y todo un intenso pasado detrás.



FIG. 120



FIG. 121

Una auténtica declaración de intenciones del director al presentarnos al Conde en el plano inicial, como núcleo central de la obra y en torno al cual giran los actos de todos los personajes, que ven turbada su plácida vida, al contrario del precedente literario, donde el lector conoce de la existencia del Conde por las habladurías de personajes secundarios como Venancio (Martín en la película) y Gregoria (María), y no será hasta la escena IV de la Jornada Primera cuando el viejo Albrit haga su aparición en la obra. Su hijo, el Conde de Laín, ha muerto y él vuelve al hogar con ánimo de desentrañar un misterio familiar: de sus dos nietas, realmente solo una de ellas tiene por

padre a su malhadado hijo; la otra es bastarda, algo que nunca podría consentir por su honor, un valor que está unido a él como una segunda piel.

No resulta baladí preguntarse por las razones que llevaron a Gil a datar la acción en la década de los treinta, según subraya el letrado explicativo inmediatamente posterior a los títulos de crédito iniciales, toda vez que si ha optado por un contexto temporal pretérito, la tan cacareada fidelidad del director a los textos literarios de partida deberían haberle hecho decantarse por la época en que se publicó la novela, esto es, finales del siglo XIX. Por tanto, es interesante inquirir sobre los motivos de esa divergencia en cuanto al tiempo, así como de la decisión de ponerlo en conocimiento del espectador, que a priori no habría necesitado conocer una información que le puede resultar indiferente. Siendo inviable haberla datado en los años del régimen, la licencia temporal que se permite Gil supone un mayor contraste entre el conservadurismo del Conde, sus valores tradicionales, y el convulso contexto sociopolítico de los años treinta, previsiblemente durante la II República. Asimismo, el adulterio femenino (los de Lucrecia y la mujer de Don Pío) se justifica en un tiempo pasado. El tiempo ha dulcificado la censura; en los primeros años 40 el proyecto de adaptación fílmica de *El abuelo* fue desestimado, sobre todo porque era imposible anular uno de los elementos centrales de la obra y justificativo del proceder del Conde, el adulterio. En la versión de Gil, aunque ambientada en una época anterior (lo que puede servir de coartada para justificar el adulterio), este recibe un tratamiento más normalizado, pues, como se encarga de recordar el propio conde cuando Don Pío le comunica que posiblemente todas sus hijas sean adulterinas, hay cosas peores: «al menos tú tienes esa certeza, peor es la duda», viene a decir el noble caído en desgracia. La censura, hacia el final del Franquismo, se había relajado respecto a esos primeros años cincuenta, sobre todo en lo referente al sexo, pero aún velaba por la integridad de instituciones sagradas como la familia y la Iglesia. Por eso no es de extrañar que la Comisión de Apreciación de la Junta de Censura y Apreciación de Películas, en sesión de 29 de diciembre de 1971 (cuyos ponentes eran el Reverendo Padre Eugenio Benito, Florentino Soria y Luis Gómez Mesa) acordaran autorizar el guion con la advertencia de cuidar cualquier toque anticlerical excesivo (como había especificado el propio Soria en su informe particular). Aparte, la mayor preocupación que tenía el censor, la excesiva supeditación al texto literario —que, como hemos visto, no era tal— la expresaba el padre Benito:



El guionista se ha asomado con respeto a este mundo galdosiano y ha buscado serle fiel, quizá con una fidelidad demasiado literaria y un poco servil. La esencia de la obra de Galdós está en el guión, pero está casi tal cual, sin darle un tratamiento demasiado cinematográfico. Es posible que este serio inconveniente se salve en la realización. Creo que lo justo es condicionar el Interés Especial. En cuanto a censura, nada que oponer<sup>665</sup>.

Estamos, pues, ante una obra interesante en la etapa final del cineasta madrileño, donde los elementos señalados coadyuvan a un digno resultado, sobre todo el apartado interpretativo, donde el trabajo de Fernando Rey eclipsa el del resto del elenco, aunque no es justo obviar el de Analía Gadé, en su composición de la libertina nuera de Don Rodrigo, a quien el noble responsabiliza de la muerte de su hijo; Rafael Alonso, como el intrigante Senén Corchado<sup>666</sup>, José María Espinosa, como el resignado Don Pío, y las *nietas* Laly Romay e Inma de Santis.

#### VII.1.3. *La guerrilla* (1973)

*La guerrilla*, basada en la obra de teatro homónima de José Martínez Ruiz, Azorín –a quien se dedica la película en el centenario de su nacimiento–, concebida como un alegato contra la Guerra Civil Española, en cuyo transcurso se estrenó, fue una coproducción hispano-francesa entre Coral y Universal Production France, por la que la parte española se hizo cargo del 70% de las partidas presupuestadas y la parte francesa, del 30% restante, sobre un presupuesto de 17.635.835 pesetas<sup>667</sup>. Entre las aportaciones españolas estaban la dirección de la película, el argumento original, el 50% de la adaptación del guion, actores protagonistas, principales y secundarios, personal técnico y de servicios, dietas del personal extranjero en España, el rodaje en España, servicios, transportes, etc. Universal Production France, por su parte, aportó al proyecto el coguionista de la adaptación y guion, personal técnico, un protagonista en el papel de Etienne Santamour (que sería Jacques Destoop) y dos actores secundarios. En cuanto a los resultados económicos derivados de la explotación del filme, el 100% de los

---

<sup>665</sup> Informe del censor Rvdo. Padre Eugenio Benito (sin fechar), en AGA 36/05099.

<sup>666</sup> En la versión de la novela de Galdós dirigida por José Luis Garci en 1998, *El abuelo*, Rafael Alonso interpreta el papel de Don Pío, mientras que el personaje de Senén Corchado es desempeñado por Agustín González.

<sup>667</sup> AGA 36/04645. El presupuesto consignado en el acuerdo de coproducción hispano-francés se vio incrementado en 483.770 pesetas, según notificación de Rafael Gil a Universal Productions France de 20 de diciembre de 1972 (Archivo privado de Rafael Gil).

premios y ayuda prevista por el Estado español correspondieron al grupo español, mientras que el 100% de los premios y ayuda prevista por el Estado francés fueron para la productora francesa. Los ingresos correspondientes al resto de mercados internacionales se repartieron en la proporción consignada en el contrato de coproducción.

El libreto, pues, fue concebido por el habitual colaborador de Gil, Rafael J. Salvia, y Bernard Revon, que había trabajado con François Truffaut en *Besos robados* (1968) y *Domicilio conyugal* (1970). Plantearon la historia como una plasmación de los horrores de la guerra, con la brutalidad y el honor en los dos extremos, que describieran su sinrazón sin tomar un partido claro hacia alguno de los contendientes. Así, si el filme inicia con la irracional represión francesa de inocentes españoles, el final constituirá un giro argumental en el que el coronel Santamour renuncia a su amor por Juana María por defender el honor de su patria y morir fusilado junto a sus compañeros mientras cantan la canción tradicional francesa *A la claire fontaine*, primer himno nacional de la Nueva Francia.

Francisco Rabal, en su última colaboración con Rafael Gil, y Jacques Destoop son las cabezas visibles de un reparto de lujo que contó con la presencia de algunos de los secundarios habituales del director, como Fernando Sancho, cuyo notable trabajo le valió el premio al mejor actor secundario del Círculo de Escritores Cinematográficos, José Nieto, Rafael Alonso, Luis Induni, José Orjas y José María Seoane, además de la presencia de una joven y bellísima Charo López y de suponer el debut en el cine de Julia Salinero, conocida aquí como La Pocha, que sería futura musa de Paul Naschy.

El permiso de rodaje, que se extendería a lo largo de dos meses –13 días en los Estudios Roma, 12 en interiores naturales y 35 en exteriores en La Alberca (Salamanca), Mora de Toledo (Toledo), La Cabrera, Buitrago del Lozoya, El Alberche, Talamanca del Jarama, Valdemoro, Madrid y alrededores–, fue concedido el 29 de enero de 1973, con cuidado de que los productores asumieran unas advertencias: suprimir la palabra «entrepiera» que aparece en la página 14 y la general de

no presentar a los españoles en exceso serviles y taimados, tratando de asesinar en la indefensión al coronel francés y a renglón seguido presentando a éste guardando generosamente la formalidad del juicio previo al fusilamiento, así como no incurrir en excesos de sadismo y violencia de modo que no infrinjan las correspondiente normas dado que en otro caso podría darse lugar a decisiones que originarían cortes que perjudicarían a la película o incluso la prohibición de

la misma, perjuicios éstos de los que solamente sería responsable la empresa productora<sup>668</sup>.

No obstante, es indudable que los nuevos tiempos llevan aparejada, entre otras consecuencias, la relajación de la censura ante la sensualidad cada vez más explícita de la mujer, al mostrar escotes agradecidos o muslos provocativos. Se llegan a decir, incluso, frases que podían resultar inconvenientes en esos años como cuando al sostener Juana María (La Pocha) que ella no es una zorra y no bailará delante del coronel, el alcalde Juan (Fernando Sancho) le replica que «hasta las zorras cumplen en España». Sin embargo, amparándose en la ficción de que la diégesis se ubica en los albores del siglo XIX, se salva el presunto problema. Es evidente que el censor de aquellos años, aun abriendo su conservadora mente a una presencia menos recatada de la mujer en la gran pantalla, no puede consentir que se ponga en solfa la hombría, dignidad y caballerosidad del español; de ahí las preocupaciones contenidas en sus informes.

La licencia de exhibición fue concedida el 27 de diciembre de 1972. El 20 de enero de 1973 le fue concedido el interés especial, de conformidad con el capítulo IV, Apartado 3º del artículo 3º de la Orden Ministerial de 12 de marzo de 1971, con una protección económica equivalente a la que corresponde a una valoración de un punto, según estableció la Comisión de Apreciación de la Junta de Ordenación y Apreciación de Películas<sup>669</sup>.

La película se estrenó en el cine Palafox de Madrid el 16 de febrero de 1973 y su paso por salas se saldaría con 317.330 espectadores, muy por debajo de los 735.248 y 552.488 que habían tenido *Nada menos que todo un hombre* y *La duda*, respectivamente<sup>670</sup>. La crítica no fue pacífica con la película: algunas de las opiniones positivas partieron de diarios como *ABC* o *El Alcázar*, cuyo comentarista declaró que Rafael Gil se había desenvuelto «con su habitual pericia»<sup>671</sup>, mientras que Miguel Rubio, en las páginas de *Nuevo Diario*, calificaba que la dirección de Gil ofrecía «una sensación de cine viejo»<sup>672</sup>. Incluso en época más reciente no se valora suficientemente el intento de Rafael Gil de filmar un acercamiento serio al mundo azoriniano, si nos atenemos a expresiones como la utilizada por Utrera Macías, que describe *La guerrilla*

---

<sup>668</sup> Informe de la Comisión de Censura de 29 de enero de 1973, en AGA 36/04645.

<sup>669</sup> AGA 36/04442.

<sup>670</sup> Datos ofrecidos por el Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (Ministerio de Educación, Cultura y Deporte). [<http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/areas-cultura/cine/industria-cine/taquilla.html>] (Última visita: 04/09/2015).

<sup>671</sup> *El Alcázar*, 21 de febrero de 1973.

<sup>672</sup> *Nuevo Diario*, 3 de marzo de 1973.

como «un producto estéticamente nulo» (2007: 172). Labanyi y Pavlovic ahondan en la depreciación de la película haciendo hincapié en su carga ideológica al mostrar lo que ellas consideran un mundo maniqueo polarizado entre *ellos* y *nosotros* (2013: 250)<sup>673</sup>.

Los títulos de crédito, ilustrados por la serie de grabados de Francisco de Goya *Los desastres de la guerra* (1810-1815), son premonitorios de lo que el espectador va a presenciar inmediatamente: el Ejército francés entrando en un pueblo donde, con un comportamiento atroz y deshumanizado, quema sus casas, asesina a sus habitantes y destruye la Iglesia parroquial, lo que convence al párroco (Luis Induni) de que matar franceses no es pecado, sino una obra meritoria, actitud que es disculpada por los desmanes franceses al masacrar crucifijos, pinturas representativas de Cristo o las hostias sagradas, que son pasto de la espada y de las llamas. Ello le llevará a cambiar la Palabra de Dios por el fusil al entrar a formar parte de la guerrilla del Cabrero (Francisco Rabal).

Después, posiblemente por exigencias de coproducción o por mantener una buena relación profesional con los vecinos franceses, la historia va derivando a posiciones menos patrióticas y más críticas con la guerra: al final, en los dos bandos se cometen atrocidades; si el inicio es claramente negativo al bando francés, el desarrollo de la narración se centrará en un pueblo donde la mayoría de sus moradores no son unos dechados de virtud: un alcalde libertino, padre de una hija ilegítima cuya paternidad *ha cedido* gentilmente a Valentín (José Nieto); Paco Salomón (Rafael Alonso), un tipo pusilánime que no le importa a quién servir si su vida sigue adelante; Dora (Charo López), que se ayuda de sus armas de mujer para seducir al alcalde o a un francés, indistintamente... En fin, una colmena de personajes de valores discutibles... En cambio, el Coronel Etienne Santamour se presentará como un militar consciente de sus obligaciones, pero íntegro y cabal, que no dudará en no abandonar a los suyos cuando tiene la oportunidad de escapar –El Cabrero, por interés personal, le ha dejado en libertad para no convertirlo en un mártir a ojos de su amada Juana María– y morir por y junto a ellos.

---

<sup>673</sup> «Returned to the War of Independence, depicting, like their early Francoist predecessors, a Manichean World of “them” (foreigners) and “us” (Spaniards)».

#### VII.1.4. *El mejor alcalde, el rey* (1973)

Concluida *La guerrilla*, Rafael Gil, sin solución de continuidad y como corolario de esta tetralogía literaria clásica, pone en marcha su siguiente proyecto, valiéndose de la celeberrima obra teatral de Lope de Vega para crear una película de ribetes históricos mediante una puesta en escena ambiciosa y fidedigna para la cual empleó todos los medios necesarios. Y estos pasaron por firmar una coproducción entre España e Italia, en la que el grupo español mayoritario (70%) estuvo representado por Midega Film (Miguel de Echarri y Gamundi) y por Coral a razón de un 35% cada parte, mientras que el grupo italiano minoritario (30%) fue representado por Compagnia Cinematográfica Champion de Roma, para un presupuesto total de 24.084.708 pesetas. Según el convenio establecido por las partes coproductoras en orden a la distribución de rendimientos derivados de la explotación de la película, al grupo español le correspondió la totalidad de los premios y de las subvenciones concedidos por el Gobierno español, además del derecho exclusivo de explotación de la película en los territorios siguientes: España, Portugal, colonias españolas y portuguesas, Gibraltar y Turquía. Por su parte, al grupo italiano le correspondió la totalidad de los premios y de las subvenciones concedidas por el Gobierno italiano además del derecho exclusivo de explotación de la película en Italia, Somalia, Etiopía, Eritrea, Libia y Malta.

En aras a obtener cierto marchamo de calidad en la producción, y después de haber descartado a Ornella Muti y Delia Boccardo, se hacen con los servicios de Simonetta Stefanelli –actriz que se había dado a conocer gracias a su intervención en *El Padrino* (*The Godfather*, Francis Ford Coppola, 1972)– para interpretar a Elvira, mientras que para el papel de Sancho contratan al anglo-italiano Raymond Lovelock, cuyo personaje más destacado hasta la fecha había sido el de Fyedka en *El violinista sobre el tejado* (*The Fiddler on the Roof*, Norman Jewison, 1971). Sin embargo, el escaso bagaje profesional de ambos fue en detrimento de la película, con unas interpretaciones anodinas, en especial la de Lovelock, cuya labor es absolutamente plana y sin emoción, ya fuera por sus nulas capacidades interpretativas, por su entusiasmo respecto al filme o por responsabilidad del director. Mayor importancia reviste el trabajo de los secundarios, intérpretes de carácter que serían los que a la postre llevarían el peso del filme: Fernando Sancho, como el Conde; Analía Gadé, como su hermana Felicia; Andrés Mejuto –sustituto del primer candidato, Fernando Rey– como el Rey; José Nieto, como Nuño; Luis Induni como Don Enrique; y Antonio Casas, como Celio. Solo Pedro Valentín ejecutando el rol de Pelayo se mostró como una solución

desacertada, con una pobre interpretación de un personaje que, en otras manos, podía haber sido mejor explotado.

La adaptación corrió a cargo de otro de sus colaboradores habituales, José López Rubio, que, consciente de la dificultad de un trabajo que, respetando la obra de Lope, fuera susceptible de ser filmado y creara un cierto interés en el público, escribió unos diálogos en prosa, sin dejar de ser fiel a un determinado lenguaje usado en el siglo XVII –en contraposición, por ejemplo, a la adaptación en verso de otra creación de Lope, *El perro del hortelano* (Pilar Miró, 1996)–, aparte de permitirse ciertas licencias respecto al texto original, que iban en beneficio de la acción, como la muerte de Pelayo.

Así, el 2 de marzo de 1973 solicitaron el preceptivo permiso de rodaje, que fue concedido el 16 de julio. Durante veintiséis días rodaron en exteriores localizados en las provincias de Palencia (Frómista, Baños de Cerrato, Ampudia, Ribas de Campos, San Salvador de Cantamuda, Aguilar de Campoo, Vallespino y Canduela), León (Castrillo de los Polvazales y Paradaseca), Guadalajara (Mataelrayo y Alboreca) y Segovia (Riofrío); veintidós en interiores naturales y otros doce en los Estudios Roma. Una vez acabada la posproducción, el 27 de septiembre de 1973 se le concede la pertinente licencia de exhibición y es estrenada justo un mes después en Palencia, a beneficio de las obras de restauración de la catedral palentina<sup>674</sup>.

La película es un loable intento de plasmar en celuloide una obra de difícil adaptación. Ciertamente, la elección de *El mejor alcalde, el rey* no fue, como en muchas de las producciones de Gil, una cuestión baladí: en 1947, se había promulgado la Ley de Sucesión en la Jefatura del Estado, cuyo artículo 1 sostenía que «España, como unidad política, es un Estado católico, social y representativo que, de acuerdo con su tradición, se declara constituido en Reino», cuya Jefatura correspondía a Francisco Franco. El artículo 6 insistía en España como Reino *de facto* cuando subrayaba que «en cualquier momento, el Jefe del Estado podía proponer a las Cortes la persona que debía ser llamada en su día a sucederle, a título de Rey o de Regente». Esta designación no se produciría hasta el 22 de julio de 1969 cuando señaló a Don Juan Carlos de Borbón como sucesor a la Jefatura de Estado. Estamos, por tanto, en un período de inminente cambio sucesorio, dada la avanzada edad de Franco, y en la consolidación del Estado español como un Reino *de derecho*. Gil, consciente de ello, concibe su película como una alabanza de las dotes de gobierno y el sentido de la Justicia que, por la gracia de

---

<sup>674</sup> Durante la presentación de la película, Fernando Sancho sufrió un aparatoso accidente al caer al foso del escenario, que tuvo como resultado una rotura de bíceps, aunque sin mayores consecuencias.

Dios, debe ostentar el monarca («Rey que no hace Justicia, no debe reinar»)<sup>675</sup>. Es por lo que, en 1979, Rafael Gil eleva un escrito a la Subdirección General de Empresas Cinematográficas, adscrita al Ministerio de Cultura, por el que solicitaba la revisión de esta película, al igual que otras películas producidas por Coral en esos años, a efectos de acogerse al reajuste que a la sazón tenía lugar de la clasificación de las películas nacionales que desde 1971 obtuvieron el título de Interés Especial<sup>676</sup>. Si todas las películas, según estimaba, estaban basadas en obras literarias de excepcional categoría e intentaban ser una aportación popular a la difusión de la cultura española, *El mejor alcalde, el rey* suponía además «la exaltación de la Monarquía española, hecha precisamente en los días que precedieron a la actual transición política»<sup>677</sup>. En opinión de Gil, estas producciones, realizadas con amplitud de medios artísticos y económicos, recibieron una protección inferior a sus logros y propósitos y a la larga ejecutoria de la productora –lo que a su entender había influido en que ninguno de los títulos señalados estuviera comercialmente amortizado a la sazón–, solicitando, pues, la reconsideración de su clasificación. Sin embargo, recibió respuesta denegatoria el 30 de mayo de 1979 de la Dirección General de Cinematografía, que se fundaba en que por acuerdo de la Comisión de Apreciación de la Junta de Ordenación y Apreciación de Películas de 6 de octubre de 1973 se vino a conceder a dicha película una subvención equivalente a la valoración de dos puntos y que contra dicho acuerdo no recurrió en el plazo legal establecido, con lo que el acto administrativo había devenido firme y quedaba agotada de esta forma la vía administrativa, además de no existir motivos en el expediente de la película que obligaran a una revisión de oficio.

El filme supuso tal fracaso de público y crítica, que llevaría a su director a variar nuevamente el rumbo de su carrera, dando por cerrada esta etapa de adaptaciones de grandes clásicos de nuestra literatura y centrando su atención a partir de ese momento en la Legión y en la traslación a la gran pantalla de obras de autores coetáneos. Aunque la labor de Rafael Gil, «estrictamente artesana, y su utilización de los más sobados recursos expositivos»<sup>678</sup>, y la floja interpretación de los actores protagonistas, no permiten situar *El mejor alcalde, el rey* en lugar destacado de su filmografía, elementos

---

<sup>675</sup> Por aquellas fechas, Gil había sufrido importantes problemas con la censura en su calidad de coproductor español de la película de Gérard Oury *Delirios de grandeza*, al entender el aparato censor que trataba con befa la Monarquía. Más información en anexo II: Rafael Gil productor: Coral Producciones Cinematográficas y Azor Films.

<sup>676</sup> AGA 36/05379.

<sup>677</sup> *Ibidem*.

<sup>678</sup> *Fotogramas*, nº 1350, 30 de agosto de 1974.

como la recreación histórica, la puesta en escena, la magnífica fotografía de José F. Aguayo o el impecable trabajo de los secundarios sostienen, en cierta medida, una producción que, si no se encuentra a la altura de sus tres películas anteriores, puede verse aún con interés.

Concluyendo este apartado y con ánimo de realizar una valoración de conjunto de este políptico que le acerca, al menos en pretensiones e inquietudes, a sus años dorados, la pasión de Rafael Gil por la literatura, unida a la recuperación de la atención a los clásicos que había permanecido en letargo largo tiempo y a una cierta apertura censora en los últimos años del franquismo, menos encorsetada que tres décadas atrás, lleva al cineasta madrileño a adaptar autores más liberales que aquellos a los que frecuentemente había acudido. Asevera en este sentido José Enrique Monterde, en relación al auge de adaptaciones cinematográficas de literatos de fuste en los albores de los setenta, que «lo que interesaba a los productores (¿y a los directores?), era proponerse como materia de razonable escándalo, y no su posible testimonio histórico o social» (1989: 50). Efectivamente, en sus filmes hallamos situaciones o elementos que pueden ser contrarios a la moral deseada, que no imperante, y que podrían haber acarreado graves problemas a Gil en su paso por censura, debiendo hacer las pertinentes modificaciones, aun valorando la prestigiosa base literaria que avalaba los proyectos y que Gil se había cuidado de adaptar fielmente la letra de las obras. Si obviamos *El mejor alcalde, el rey*, película irregular en las antípodas de las tres anteriores, pero que también responde a un tipo de literatura muy distinta (la del siglo XVII), hay temas que aparecen como denominadores comunes que Gil respeta en sus traslaciones a la gran pantalla. Un lugar preeminente lo ocupa el adulterio femenino —elemento trascendental en las tres—, desde el fingido, origen de la acusación de locura de Don Alejandro a su esposa en *Nada menos que todo un hombre*; hasta el que lleva a hijos adulterinos, en *La duda* y *La guerrilla*, y que ponen en tela de juicio valores tradicionales como el honor y la dignidad. También el suicidio, corolario de la obra unamuniana y con el que flirtean los personajes de *La duda*. Pero lo que hubiera sido, sin duda alguna, motivo de escándalo tres décadas atrás —como ya tuvo ocasión el propio Rafael Gil de comprobar con el estreno de *La fe* en 1947—, era inviable que ocurriera en esos primeros años de la década de los setenta, como propone Monterde, en un país cuyo grado de apertura social, más dinámica y abierta a las influencias exteriores, contrastaba con la cerrazón



del aparato franquista, por lo que no ha de extrañar la permeabilidad del público a estas y otras propuestas cinematográficas en las que se pusiera en entredicho una cierta moralidad oficial.

## VII.2. Rafael Gil y la Legión

La Legión siempre ha estado envuelta en un halo de romanticismo, de aventura y de misterio que ha interesado al pueblo desde que en 1831 se fundara la Legión Extranjera Francesa, y en España cuando Millán Astray impulsa la creación en 1920 del Tercio de Extranjeros, adscrito a la también recién fundada Legión Española por el Ministro de la Guerra José Villalba Riquelme, en un cuerpo en el que Franco se convertiría en su segundo jefe. Los integrantes eran usualmente aventureros, gente de dudoso pasado que pretendían olvidar, criminales, muchos de los cuales tenían identidad falsa. Eran algo así como *muertos en vida* cuyo deseo era renacer de sus cenizas en un cuerpo donde su vida estaría en permanente peligro. Así lo dejó entrever Millán en Ceuta, en una parte de su discurso de bienvenida a los legionarios de la Primera Bandera el 10 de octubre de 1920:

Os habéis levantado, de entre los muertos, porque no olvidéis que vosotros ya estabais muertos, que vuestras vidas estaban terminadas. Habéis venido aquí a vivir una nueva vida por la cual tenéis que pagar con la muerte. Habéis venido aquí a morir. ¡Viva la muerte! (Preston, 2010: 73).

Ese misterio que generaba todo lo relacionado con las condiciones de vida de los legionarios, en la paz y en la guerra, así como su desprecio a la muerte, no fue ajeno al cine, consciente como fue de las inmensas posibilidades fílmicas que ostentaba un tema tan apasionante. Así, Julien Duvivier toma la novela de Pierre Mac Orland para filmar *La bandera* (*La grande relève*, 1935) –que Rafael Gil consideraba la mejor película sobre el Tercio Español– en la que presenta el arquetípico legionario, interpretado por Jean Gabin, que ingresa en la Legión Extranjera Española huyendo de la policía, que le persigue por la comisión de un crimen, y cuya muerte en acto de combate le redimirá de su pasado. En el mismo ámbito, la conocida novela de Percival Christopher Wren *Beau Geste*, sobre la historia de tres hermanos que se alistan en la Legión Extranjera Francesa por una cuestión de honor, ha conocido diversas adaptaciones: una versión muda a cargo de Herbert Brenon en 1926, con Ronald Colman como Beau Geste, flanqueado

por sus *hermanos* Neil Hamilton y Ralph Forbes; la archiconocida y paradigmática película de 1939 de William A. Wellman, con Gary Cooper, Ray Milland y Robert Preston en sus roles principales; o la versión de Douglas Heyes de 1966 con Guy Stockwell, Doug McClure, Leslie Nielsen y Telly Savalas. En España, *¡A mí la Legión!* (1942, Juan de Orduña) es la película más significativa sobre la Legión, inscrita entre las películas de índole patriótica que destacaron en los primeros años de la Posguerra.

Admirador de la institución<sup>679</sup> y de este tipo de películas, Rafael Gil ve la oportunidad de poner en pie unos proyectos sobre la Legión, consciente de que su influjo aún puede ser atrayente para el público español de los setenta. Así lo explicó Gil a Antonio Castro (1974: 203):

Hay una cosa que no falla: el día de la Victoria, la gente está tomándose un bocadillo, pero cuando llega la Legión, se levanta, aplaude y vitorea. Lo cierto es que la Legión tiene gancho, porque detrás de la Legión está la aventura.

Con ayuda de Rafael García Serrano y Rafael J. Salvia concibe, en primer lugar, una película de aventuras, que intenta aprehender el espíritu de la Legión, *Novios de la muerte* (1974) y, en segundo lugar, en el contexto de la Guerra Civil Española, una farsa plena de humor absurdo: *A la legión le gustan las mujeres... (Y a las mujeres les gusta la Legión)* (1976).

#### VII.2.1. *Novios de la muerte* (1974)

*Novios de la muerte* parte de una idea original del periodista ceutí Francisco Amores con la que pretendía exaltar el espíritu de la Legión a través de un filme de aventuras. Es tal su entusiasmo que participa de ella al cineasta madrileño quien, admirador incondicional de esta fuerza militar, ve una buena oportunidad en trasladar a la pantalla su aura mística y sus valores. En colaboración con el propio Amores, Rafael J. Salvia y Rafael García Serrano<sup>680</sup> escriben un libreto en el que se eliminan aquellos aspectos peyorativos que puedan lastrar una buena valoración de la Legión (fundamentalmente el consumo de droga dentro de los Tercios, que en la película es presentado como un elemento externo), centrándose en esencia en los aspectos de

---

<sup>679</sup> Para Gil, «exaltar a la Legión es una españolísima y patriótica obligación», en *ABC*, 6 de mayo de 1976.

<sup>680</sup> Rafael García Serrano tenía en su haber algunas de las más reconocidas obras en torno a la Guerra Civil publicadas durante el régimen franquista, como *La fiel infantería* (1943), *Plaza del Castillo* (1951) o *Los ojos perdidos* (1958), de la que, como vimos, dirigió su adaptación cinematográfica.

entrega, sacrificio, hermandad, lealtad y camaradería que deben presidir siempre las relaciones entre legionarios.

El 31 de diciembre de 1973 Gil solicita licencia para el inicio del rodaje, que fue concedida el 10 de junio de 1974 –cuyos efectos tenían carácter retroactivo pues el rodaje hacía meses que había concluido–, con la advertencia de que fueran sustituidas dos expresiones por otras similares, pero menos *groseras*: la frase «a tomar por el saco», escrita en la página 164 del guion original, y la palabra «mierda», hacia el final del libreto. Sin embargo, al contrario de lo que cabría esperar, dichas expresiones sí tienen cabida en el montaje definitivo.

La película tuvo una preparación de dos años y su rodaje duró dos meses y medio. En Ceuta, donde tiene lugar el núcleo de la filmación, estuvieron rodando entre el 14 de enero y el 9 de febrero de 1974 y durante este tiempo todo el equipo convivió con la Legión, sintiéndose imbuidos de su espíritu.

En el informe final de la Comisión de Ordenación de la Junta de Ordenación y Apreciación de Películas se hace constar igualmente que, en la secuencia de cama en la habitación del hotel entre Juan Ramón y Amelia, es necesario «cortar a partir de cuando aparece el plano de la lámpara del techo girando, quitando los de la pareja desnuda en la cama»<sup>681</sup>. Aunque desconocemos el motivo, lo cierto es que dicha escena también forma parte del montaje definitivo, si bien con el cuidado de no mostrar más allá de lo sugerido, con lo que se vuelve a poner de manifiesto una vez más la manga ancha de la censura en relación a tiempos pasados. A pesar de no existir un especial entusiasmo de los censores respecto a la cinta, sí cabe reseñar la defensa que de la misma realiza Juliana Bidagor que, en su informe particular, sostiene que «la película trata de ensalzar el espíritu legionario, siendo muy positiva. Con alguna adaptación es válida para menores acompañados, ya que sería de desear que fuera lo más amplia posible la audiencia»<sup>682</sup>.

En la posterior reunión de la Comisión de Apreciación, se le concedió una subvención económica equivalente a tres puntos.

Sería autorizada en origen para mayores de 18 años y menores de esta edad hasta 14, acompañados de sus padres o tutores, siendo distribuida por Cinema International Corporation; sin embargo, en 1978, con ánimo de una nueva explotación en salas, se

---

<sup>681</sup> AGA 36/05145.

<sup>682</sup> *Ibidem*.

revisó su categoría, atendiendo a la evolución que había experimentado la sociedad, y se le confirió una nueva categoría de autorizada para mayores de 14 años.

Juan Ramón (Juan Luis Galiardo)<sup>683</sup> sale de la cárcel después de haber cumplido un tiempo recluso por tráfico de estupefacientes. Sin embargo, es el único que purga sus fechorías, mientras que queda libre su socio y amigo Ricardo (Ramiro Oliveros), que acaba desapareciendo con el botín resultado del tráfico con su mujer Amelia (Helga Liné). Tras visitar su antiguo local de copas, entabla amistad con el trompetista Chimo (Julián Mateos)<sup>684</sup>, un universitario algo contestatario que solo quiere disfrutar de la vida. Felipe, el actual propietario del local, que ha adquirido en subasta, le desvela que Ricardo está en Ceuta y se ha alistado en la Legión y Juan Ramón, con ánimo de venganza, decide unirse a la Legión, acompañado por Chimo, al que solo motiva fastidiar a sus padres. Allí acaba encontrando a su antiguo amigo (no está bien resuelto este encuentro, en el desfile del beso de la bandera, carente de emoción), con el que mantendrá un primer enfrentamiento. Juan Ramón no cree a Ricardo cuando le dice que Amelia también le engañó a él y huyó con el dinero. La posterior pelea entre ambos es suspendida por el Comandante Roger de Lauria (Fernando Sancho)<sup>685</sup>, que les insta a solventar su enfrentamiento sobre un *ring*, respetando las normas legionarias. No contento con el posterior empate sobre el cuadrilátero, Juan Ramón acaba estampándole una botella a su enemigo, con lo que en prevención es recluso *sine die*. Mientras tanto, Ricardo desfila en la procesión de Málaga; allí Amelia, que está en tratos con el traficante de drogas americano Moretti (Luis Induni), descubre su presencia y aconseja al traficante que lo tome por aliado.

Acto seguido, Amelia vuelve a Ceuta en su busca, pero acaba encontrándose con Juan Ramón, con quien acaba haciendo el amor en una habitación de hotel y a quien

---

<sup>683</sup> El papel de Juan Ramón estaba pensando inicialmente para Arturo Fernández, pero tuvo que desistir de él al no poder compaginarlo con su trabajo en la obra teatral *Pato a la naranja*, de William Douglas-Home, que a la sazón se representaba en el Teatro Infanta Isabel de Madrid.

<sup>684</sup> Este personaje es un precedente de la juventud que Gil presentará posteriormente en *Olvida los tambores* y, más tarde, en algunas de sus adaptaciones de Vizcaíno Casas, como *Hijos de papá* o *De camisa vieja a chaqueta nueva*: un parásito de sus padres, irresponsable, despreocupado y carente de valores, que solo en la Legión, una institución enraizada en un espíritu tradicional y patriótico, hallará su redención y un sentido de la vida más sano y humano.

<sup>685</sup> El nombre de este personaje tiene claros rasgos simbólicos. En el filme, en la secuencia en la que Lauria está contando a Juan Ramón y Ricardo su historia, en el momento de su alistamiento en la Legión él se presenta sólo por su apellido, añadiendo que cuando ascendiera deseaba que le pusieran delante de su apellido el nombre de Roger. Roger de Lauria no solo fue un gran marino italiano del siglo XIII al servicio de la Corona de Aragón que libró con éxito grandes batallas contra los franceses, sino que también es el nombre asignado a la Segunda Bandera de la Brigada Paracaidista del Ejército de Tierra español, creada en 1956.

quiere embaucar de nuevo para descubrir dónde está el dinero que motivó que Juan Ramón acabara en la cárcel. Mientras tanto, sigue jugando a dos bandas con Ricardo.

Con ánimo de desterrar definitivamente la disputa entre los compañeros legionarios y hacerles ver la necesidad del odio, el Comandante Lauria narra su propia historia: a su hermano Luis lo mataron en Barcelona, durante la Guerra. Un día supo que el asesino de su hermano estaba en la Legión y, con la venganza metida entre ceja y ceja, Lauria se alista en el Tercio. Aunque puso toda su voluntad en ser un buen legionario, no olvidó el motivo que le había llevado allí. Descubre que es sargento (Carlos Ballesteros) y le reta con ánimo de matarlo. En el intento de liberación de un blocao que ha sido tomado por sublevados del Rif, el Comandante del Tercio (José Nieto) envía a ambos, junto a su hijo, a liberarlo. En medio de una refriega contra los moros insurgentes, Lauria no solo pierde su oportunidad de rematar su venganza (en una secuencia muy similar a otra de la película de Duvivier, *La bandera*), sino que su vida es salvada por el asesino. El sargento y el hijo mueren en la lucha; este último solicita, en el estertor de la muerte, que le canten el himno de la Legión.

Una gran operación de droga, cuyo centro de operaciones está curiosamente en Gibraltar, es el pretexto que unirá de nuevos a los antiguos camaradas. A fin de distraer a la policía ceutí en el momento de trasladar la mercancía, Moretti destruye un polvorín; pero antes de que destruyan el resto de polvorines, Juan Ramón, que ha seguido a Ricardo y ha descubierto donde tenía enterrado el dinero, corre para desactivar las mechas al grito de «¡A mí la Legión!», y Ricardo, en un intento de auxiliar a su amigo, corre para impedirlo. Aunque salvan al Tercio, ambos caen muertos. Una vez que Juan Ramón y Ricardo han asumido lo que significa ser legionario se perdonarán todas las afrentas sufridas: el pasado no existe ya para ellos y, en un acto de suprema generosidad, se han sacrificado para impedir una desgracia mayor.

Aunque estamos ante un final atropellado, pues quedan abiertos varios extremos de la historia –sobre todo, lo relacionado con Amelia y la droga–, Gil sí ha cerrado lo que ya había dejado claro desde un inicio, el mensaje que quiere transmitir por encima de desentrañar la trama: la máxima de que en la guerra y en la paz la Legión sigue su marcha.

La película sirve de loa al instituto militar creado por Millán Astray, cuya sombra es alargada en este filme, poniendo, incluso, frases suyas en boca de los personajes. Así, en una leva a la que acude Lauria, un legionario se vale de parte de una arenga realizada por Millán en septiembre de 1920: «¿Te duele la garganta?», inquiera

con dureza el legionario. «No, ¿por qué?», responde Lauria. «Porque si te duele la garganta, basta que lo digas y te vas con mamá».

Su marcada tendencia patriótica y pseudopolítica, con una exacerbación de valores castrenses, priorizando «el sentido el sentido del honor y del valor que tiene el Ejército»<sup>686</sup> por encima de intereses particulares, unida a una historia de drogas y amores interesados, son partes de un guion que contaba con un punto de partida inmejorable para haber hecho una buena producción, pero que acaba por ser huero, sin sustancia. Las interpretaciones, por su parte, no dejan de ser correctas. No obstante lo comentado, cuenta con una buena filmación de las escenas de batalla y una excelente fotografía de exteriores en Ceuta por José Fernández Aguayo. La música de Gregorio García Segura queda en un segundo plano ante la presencia de los conocidos himnos *Tercios heroicos*<sup>687</sup>, *El novio de la muerte* e *Himno de la Legión*, que son interpretados aquí por la Banda de los Tercios del Norte de África dirigida por Enrique Escrivá.

Antes de su estreno en el cine Lope de Vega de Madrid el 27 de enero de 1975, la película fue presentada el 15 de junio del año anterior en el cine Terramar de Ceuta, en una sesión de gala con asistencia de sus creadores y militares y políticos, y, más tarde, el 21 de junio, en la ceremonia de clausura de la I Semana Cinematográfica de Exaltación de Valores Militares celebrada en el teatro Circo de Albacete y que fue presidida por el Ministro del Ejército, teniente general Francisco Coloma Gallegos, y el Secretario General del Movimiento, José Utrera Molina, y a la que asistieron igualmente, notorias personalidades militares y del mundo del cine.

*Novios de la muerte* tuvo una magnífica acogida por el público –fue la producción de Coral que mejor funcionó–, llegando a rozar el millón y medio de espectadores en una época que se presumía difícil para la industria cinematográfica española. Aunque la crítica no fue especialmente condescendiente con un producto realizado con miras comerciales, algunos sí mostraron cierta buena disposición hacia el filme, como Antonio Colón, que en *ABC* escribió un comentario laudatorio:

Ese canto legionario lo ha construido Rafael Gil con su experiencia, con seguridad y soltura, dándole especialmente belleza formal, porque la experta cámara de Aguayo ha extraído fotogramas de gran calidad plástica, como en los

---

<sup>686</sup> Declaración de Rafael Gil al diario *Valladolid*, 2 de febrero de 1975.

<sup>687</sup> Primer himno de la Legión. Fue un encargo de Millán Astray a su amigo, el músico militar Francisco Calés Pina. La letra es de Antonio Soler.

contraluces o esos espléndidos exteriores de la bella Ceuta, protagonista también de la historia<sup>688</sup>.

#### VII.2.2. *A la Legión le gustan las mujeres... (y a las mujeres les gusta la Legión) (1976)*

El aún reciente éxito de *Novios de la muerte* anima a Rafael Gil a preparar un nuevo proyecto sobre la Legión, tras su incursión en dos adaptaciones de obras contemporáneas como *Olvida los tambores* y *Los buenos días perdidos*. Tomando como base el título de un himno de la Legión, *A la Legión le gustan las mujeres... (y a las mujeres les gusta la Legión)*, Rafael García Serrano y Rafael J. Salvia confeccionan una historia que supone una visión cómica de la Guerra Civil Española desde el bando franquista tomando a unos legionarios como conductores de la narración.

El 20 de septiembre de 1975 Gil presenta el oportuno expediente para la solicitud del preceptivo permiso de rodaje, con un presupuesto previsto de 12.630.500 pesetas, instancia que volvería a presentar el 2 de octubre, fecha de comienzo de un rodaje que se extendería hasta el 5 de noviembre. Una vez concluido se concede el cartón el 12 de diciembre, con el que se adjuntaban una serie de advertencias:

Eliminar el lenguaje grosero substituyendo las palabras soeces por otras del mismo significado pero que no tengan dicho matiz.

Deducir al mínimo indispensable la simbología de las fuerzas y elementos izquierdistas que aparezcan en la pantalla.

Eludir alusión a Franco en la página 106<sup>689</sup>.

Dichas indicaciones, una vez más, no fueron tenidas en cuenta por Gil ni se suprimieron los planos ya rodados del montaje definitivo, pues aunque el lenguaje no es especialmente soez, suavizado por su carácter cómico, sí aparece en la película la expresión «españoles de mierda», dicho en inglés por los miembros de las Brigadas Internacionales. Asimismo, no se elude, como se había prescrito, la mención a Franco. La licencia de rodaje iba quedando como una obligación residual, al igual que las advertencias al guion, que bien podrían haber sido realizadas de forma oral, pero que en esa época casi no tenían virtualidad práctica.

---

<sup>688</sup> ABC, 1 de marzo de 1975.

<sup>689</sup> AGA 36/04657.

Concedida su licencia de exhibición el 13 de enero de 1976, sería calificada por la Junta de Calificación y Apreciación de Películas como autorizada para mayores de 18 años exclusivamente el 18 de febrero, siendo estrenada el 16 de marzo en el cine Gran Vía de Madrid.

La película se sitúa entre lo menos destacable de la filmografía de Gil y no ha resistido bien el paso del tiempo, adoleciendo del humor que sí tienen algunas de las películas del ciclo de adaptaciones de Vizcaíno Casas. No obstante, sí goza de ciertos momentos de impagable comicidad, partiendo de la infiltración de un grupo de legionarios en las líneas republicanas de Aranjuez, donde tienen lugar toda clase de aventuras. Son hilarantes los intercambios de género entre las tropas republicanas y los nacionales en el campo de batalla o la escena en que un legionario besa apasionadamente a una mujer junto a un letrado que dice «prohibidos los actos inmorales». Ante la duda de unos guardias de si prenderlos o no, uno de ellos zanja el asunto aludiendo a otro cartel cercano que anula los demás: «Prohibido fijar carteles». Incluso se ridiculiza al general André Marty<sup>690</sup>, que en el filme toma el nombre de André Meroy (Fernando Sancho), o a Stalin, que en la película es un oso ¡¡que habla!!

### VII.3. La sociedad española de los setenta según Gil

La agonía del Régimen Franquista, con un Dictador que parecía vivir sus últimas horas, y las dudas y miedos que en los últimos años se habían destapado en cuanto a la continuidad de un Régimen sin la figura de su fundador (que en cierta medida contradecían su célebre *atado y bien atado*), coincidieron con un Gil en inmejorable forma y que acaparaba un cada vez mayor número de frentes en su labor cinematográfica. A su nombramiento como director general de Azor Films en 1975, que le acarrearía un significativo incremento de su actividad como productor, se añadían sus quehaceres dentro de la administración cinematográfica. Miembro de la Comisión Permanente del Consejo Superior de Cinematografía, dentro de la Dirección General de Cinematografía, y asistente habitual a las reuniones del ASDREC (Agrupación Sindical de Directores-Realizadores Españoles de Cinematografía), Rafael Gil también formaba parte con frecuencia de la Junta de Calificación y Apreciación de películas como vocal,

---

<sup>690</sup> Militar francés, dirigente del Partido Comunista de su país, por su crueldad en la Guerra Civil española con los civiles y brigadistas de su propio bando, a los que fusilaba si entendía que había indicios de cobardía, fue llamado El carnicero de Albacete.



para el otorgamiento de cuotas de pantalla. Dentro de la Comisión de Calificación, visionaba cortos y documentales, como las *Imágenes del Deporte* nº 67 y 68 (1974). Y también fue miembro de la Comisión de Apreciación en el visionado del corto documental de NO-DO *Cabra la Cordobesa* (1974), examinando asimismo otros títulos del serial de *Imágenes del Deporte*, como el nº 66 (Fórmula 1) o el nº 63 (golf) (1974)<sup>691</sup>. Gil estuvo en la Comisión de Apreciación para documentales musicales NO-DO (Cecilia, Nino Bravo y Los Canarios) como también lo estuvo en el visionado del corto de José Luis Garci *¡Al fútbol!* (1975).

Su opinión acerca de la situación en que se hallaba el cine español durante el tardofranquismo no era negativa: «Yo, personalmente, creo que no es malo el momento actual. Se habla mucho de crisis, pero la realidad es que hay muy buenos actores, directores y películas. El cine español está ahora en un momento de renovación que creo es importante»<sup>692</sup>. Sin embargo, si había descubierto motivos para la esperanza del mantenimiento de la notable calidad artística, no era tan optimista respecto a la industria cinematográfica española y a los problemas endémicos que la asolaban: «Económicamente, el cine español estará siempre prisionero de sus propios problemas hasta que se consiga una base industrial...». Para ello solicitaba «generosidad en la protección oficial para hacer posible la creación de una industria»<sup>693</sup>. Consciente de la incapacidad de autosuficiencia y retroalimentación de nuestra frágil industria, Gil insistía en la necesidad de que el Estado pusiera mimbres económicos para el desarrollo de una producción con un incremento de subvenciones, que hasta la fecha se le antojaban insuficientes.

Más crítico se mostró con el contexto social y político, como demostrarían no solo sus producciones ambientadas en la sociedad de la época, contenido de este epígrafe, sino también su visión sarcástica de la Transición a través de sus adaptaciones de Vizcaíno Casas como veremos en el capítulo siguiente.

### VII.3.1. *Olvida los tambores* (1975)

*Olvida los tambores* es la confirmación del nuevo camino que ha emprendido Rafael Gil de hacer películas ambientadas en el presente y que respondían a la visión

---

<sup>691</sup> En este último, Gil criticaba en su informe de 8 de noviembre de 1974 el comentario del documental y lo tildaba como «gran error», en AGA 36/04400.

<sup>692</sup> *Valladolid*, 2 de febrero de 1975.

<sup>693</sup> *Ya*, 13 de mayo de 1973.

que tenía el cineasta de la sociedad en la que vivía. Aunque no tiene el nivel de calidad del políptico de adaptaciones de *literatura culta* de principios de la década, sí nos ofrece interesantes pistas de la imagen que tenía el cineasta de su entorno y, en particular, de las nuevas generaciones, a través de la adaptación de la exitosa obra teatral de Ana Diosdado<sup>694</sup>.

Una vez escrito el guion por la propia autora en colaboración con Gil, este solicita el permiso de rodaje el 28 de octubre de 1974 y su fecha de concesión formal, con el rodaje ya concluido desde el 21 de diciembre, fue el 25 de febrero de 1975, por lo que unos días antes de empezar a rodar el director hubo de solicitar un permiso provisional. El presupuesto previsto fue de 9.723.521 pesetas, aunque finalmente el coste de la película ascendería a 10.230.408 pesetas. El 28 de febrero de 1975, la Comisión de Apreciación de la Junta de Calificación y Apreciación de Películas le concedería el Interés Especial, de conformidad con el Capítulo IV, art. 3 de la Orden Ministerial de 12 de marzo de 1971<sup>695</sup>.

Si el punto de partida es interesante, no lo es ni mucho menos su desarrollo, con unas interpretaciones endebles y un ritmo tedioso, con escenas innecesarias y personajes superfluos. Hubo, sin embargo, algunas críticas que salvaron al filme de la quema, aunque más bien de tono neutro. Así, *ABC* se hacía eco de su estreno el 25 de abril de 1975 en el cine Gran Vía y calificaba *Olvida los tambores* de «filme más bien blando, fino en el diálogo, ingeniosos en algunas observaciones y rasgos descriptivos de los personajes, tratado por Rafael Gil de manera amable, pero sin garra en los momentos patéticos, en la escena dramática»<sup>696</sup>. Más adelante, Colón afirmaba que Rafael Gil había conseguido «una película realizada con oficio, que entretiene y se ve con interés», aunque también replicaba que «tal vez en la versión cinematográfica se ha perdido algo de intensidad dramática y hay personajes y situaciones que, aunque evidentemente introducidos para agilizar la acción en la pantalla, diluyen en parte esa tensión y la distraen de su foco principal»<sup>697</sup>.

---

<sup>694</sup> La obra de teatro obtuvo un notable éxito desde su estreno en Zamora el 28 de junio de 1970 y en el Teatro Valle-Inclán de Madrid en septiembre de ese mismo año, siguiendo después una larga carrera de representaciones incluso en Sudamérica y un último reestreno en 2007.

<sup>695</sup> AGA 36/05162.

<sup>696</sup> *ABC*, 25 de abril de 1975 (sin firma).

<sup>697</sup> *ABC*, 3 de agosto de 1977.

El título de la obra teatral hace alusión al carácter indómito, rebelde, iconoclasta e inconformista de las nuevas generaciones<sup>698</sup>. Puede que sea el enorme éxito que había tenido en la escena la razón por la que Gil no justifica el título de la película, quizás en el buen entendimiento de que el espectador conoce los entresijos y motivaciones de la obra. En su adaptación, intenta mitigar la rémora teatral al introducir más decorados y más intérpretes que los concebidos por Diosdado en su obra, cuyo nudo, excepto el desenlace que tiene lugar en casa de Nacho Aguilar, propietario de una discográfica (Carlos Ballesteros, que ya había hecho de empresario teatral en *El sobre verde*), se desarrolla en el mismo escenario, el apartamento de Alicia (Maribel Martín). El cineasta idea, incluso, un supuesto personaje humorístico, interpretado por Julián Mateos, de origen extranjero, que no entiende nada y que al final continuará errático su propio camino.

Asimismo, Gil reduce la capacidad analítica y crítica de Nacho, rebajando la catadura moral y demiúrgica que le ha dotado la autora. Sin dejar de lado que el director también aboga por la tolerancia ideológica, sí toma cierto partido al ser Pili (Cristina Galbó) la que fallece hacia el final de la película, y no Lorenzo (Jaime Blanch), como había resuelto Ana Diosdado; *castigo* que Gil le aplica por su condición adúltera, por ser un personaje plano, no haber cumplido lo que se espera de una ama de casa que, como dice ella, «no se dedica a nada»... Estamos, pues, ante toda una declaración de intenciones, donde el director no se limita solo a plasmar la obra teatral, sino que ejerce de demiurgo que toma postura crítica.

La película plantea el choque de dos mentalidades, de formas distintas de disfrutar de la vida, concepciones que pugnan por imponerse, por demostrar su vigencia y el anacronismo o la sinrazón de la otra. Desde la libertad en el amor hasta el dinero como algo irrenunciable y motor de la vida, pasando por diversos modos de entender el matrimonio: uno, sin ataduras, reacio al modelo tradicional de familia; otro, machista, donde la mujer debe estar supeditada al hombre, como es el caso de la pareja formada por la hermana de Alicia, Pili, y su marido Lorenzo. Aquella se marcha de casa y este piensa que es una chiquillada, sorprendido ante tal actitud. Se ponen, pues, en entredicho muchos de los valores social e inmutablemente establecidos a la sazón.

---

<sup>698</sup> En la obra literaria, Nacho reprende a Tony (en el filme, Tony Isbert) cuando le dice que incorpora redobles de tambor a las ideales letras que abogan por un mundo mejor, un mundo nuevo, ideal, poético... y que los jóvenes como él «tienen resentimiento contra los que no son como vosotros, y haríais cualquier cosa por humillarlos» (Diosdado, 2007: 156). Por eso termina aconsejándole: «Olvida los tambores» (Diosdado, 2007: 173).

Como anécdotas dentro de la ficción, destacar dos episodios. El actor Fernando Sancho, asiduo colaborador y gran amigo del director, tiene un cameo en el filme haciendo de sí mismo. Al encontrarse con Julián Mateos, el joven le reconoce y exclama divertido «¡Adiós Carrancho!», como guiño a su etapa interpretando mejicanos en *spaghetti-westerns* y particularmente un personaje que le dio gran popularidad en ese período, en películas como *¡Viva Carrancho!* (Alfonso Balcázar, 1965). Después, hay un comentario de la secretaria de Nacho Aguilar que puede resultar curioso para los estudiosos del cine español: «Tiene que llamar a Jaime Andrade. No quiere renovar el contrato», una clara referencia al pseudónimo con el que Francisco Franco firmó el guion de *Raza* (José Luis Sáenz de Heredia, 1942).

### VII.3.2. *Los buenos días perdidos* (1975)

Como en *Olvida los tambores*, Gil vuelve a echar mano de una obra teatral de reciente estreno, *Los buenos días perdidos*, de Antonio Gala, que se había estrenado en el Teatro Lara de Madrid el 10 de octubre de 1972, pero que, con su posterior estreno en Barcelona en 1973 y su reposición en el Teatro Reina Victoria de Madrid en abril de 1974, siempre con gran éxito de público y crítica, seguía de actualidad<sup>699</sup>. Para la confección del guion, Gil acude al propio autor con ánimo de conservar la esencia de la obra y, a fin de salvar las dificultades de adaptación a la gran pantalla, se valió de la colaboración del guionista y crítico cinematográfico Miguel Rubio.

Una vez concluido el libreto, el 22 de marzo de 1975 es solicitada la oportuna licencia de rodaje. El Jefe del Negociado de Producción de la Subdirección General de Cinematografía propone su aprobación el 17 de mayo y se concede el permiso con las siguientes advertencias:

Pág. 5: eludir la unión irrespetuosa del canto del Angelus y la otra letra.

Pág. 110: suprimir la frase: «me quedo yo preñada con un *ora pro nobis*».

Pág. 110: suprimir «como Dios Manda», por inadecuado en este caso.

Pág. 118: la marcha real no debe usarse inadecuadamente.

Pág. 131: suprimir dentro de la iglesia el abrazo y el beso apasionado de Genoveva a Lorenzo.

---

<sup>699</sup> Por la obra, Antonio Gala se había hecho merecedor del premio Mayte de teatro.

Pág. 175: suprimir la frase: «por muy en el Seno del Señor que estuviera»<sup>700</sup>.

Ese mismo día comienza el rodaje de una película donde Juan Luis Galiardo y Manuel Galiana repiten los roles de Lorenzo y Cleofás, que ya habían desempeñado en su estreno teatral de Madrid, mientras que Teresa Rabal y Queta Claver son contratadas para los personajes de Consuelito y Hortensia, respectivamente, en perjuicio de Amparo Baró y Mary Carrillo, quienes los habían interpretado en el Teatro Lara. Sus exteriores serían filmados en Loeches, Alcalá de Henares, Pinto, Sepúlveda y Colmenar Viejo y el trabajo de producción se extendería hasta el 20 de junio de 1975.

El 1 de julio se reunió la Comisión de Calificación y por unanimidad fue autorizada para mayores de dieciocho años exclusivamente. En esta reunión, la mayor parte de los informes particulares de los ponentes fueron negativos. Así, Alfonso Iniesta dejó escrito: «paso del teatro al cine con escasa fortuna. Ambiente sórdido, lenguaje soez con frecuencia sin que el plano idealista de la protagonista aporte notas de sensibilidad humana positiva»<sup>701</sup>. Por su parte, el lector Buenaventura López Ruano habló de «mala realización y transposición de una obra teatral buena para producir una película mala. Muy dura de lenguaje»<sup>702</sup>. Al mismo tiempo, hacía la apreciación de sustituir la frase «el santuario no se rinde» (en clara alusión a la película propagandística de 1949 de Arturo Ruiz Castillo) por «el castillo o la fortaleza»<sup>703</sup>.

La Comisión de Apreciación acordó por mayoría el 4 de julio otorgar un punto de valoración a efectos de protección económica y conceder asimismo el Interés Especial de conformidad con la Orden Ministerial de 12 de marzo de 1971<sup>704</sup>. Entre los nuevos informes particulares, destacar la opinión de Germán Sierra, que calificó el filme como «teatro, no obstante por el nivel general de nuestro cine le doy el mínimo»<sup>705</sup>, mientras que José María Ramos sostuvo: «Intento, sólo intento, con guión “teatral” que cabe en el mínimo de las normas de Interés Especial»<sup>706</sup>.

Tras recibir la licencia de exhibición el 17 de octubre, es estrenada en el cine Gran Vía de Madrid el 26 de noviembre de 1975. En cuanto a la apreciación crítica, Lorenzo López Sancho describió *Los buenos días perdidos* como «una obra digna, bella

---

<sup>700</sup> AGA 36/05175.

<sup>701</sup> Informe de Alfonso Iniesta de 1 de julio de 1975, en AGA 36/05175.

<sup>702</sup> Informe de Buenaventura López de 1 de julio de 1975, en AGA 36/05175.

<sup>703</sup> *Ibidem*.

<sup>704</sup> En dicha reunión, Carlos Fernández Cuenca le otorgó tres puntos y José Luis Sáenz de Heredia dos.

<sup>705</sup> Informe de Germán Sierra de 4 de julio de 1975, en AGA 36/05175.

<sup>706</sup> Informe de José María Ramos de 4 de julio de 1975, en AGA 36/05175.

por la calidad del texto y correctamente plasmada en cine»<sup>707</sup>. Pero también replica, sin ser demasiado hiriente, que «tal vez podría haberse ido a la construcción de un guión verdaderamente cinematográfico en que la concatenación de situaciones tuviera una dinámica no teatral, pero eso, además de ser otra empresa, hubiera tenido que sortear el difícilísimo escollo de prescindir del lenguaje poético de la comedia y de producir otro específicamente cinematográfico»<sup>708</sup>.

La trama de la película se sustenta en una degradación de valores, inmoralidad, adulterio, es decir, en la línea de *Olvida los tambores*, una puesta en tela de juicio de la sociedad del momento a ojos de Gala, que son los ojos de Gil. A un viejo pueblo castellano llega Lorenzo para hacerse cargo de una plaza de guardia municipal. Se encuentra con Cleofás, antiguo compañero de seminario, y ahora sacristán de la Parroquia, que vive con su mujer (Consuelito) y su madre (Hortensia) en una vieja capilla convertida en vivienda. Son tipos extraños y singulares por su pintoresquismo o su ternura. Entre la mujer del sacristán y Lorenzo surge un amor insólito, que termina trágicamente. La pureza espiritual de Consuelito se ahoga en el egoísmo y la amoralidad de cuantos la rodean.

El ambiente excesivamente teatral resta dinamismo y ritmo al conjunto fílmico hasta hacerse soporífero. Gil vuelve a repetir la estructura circular que caracteriza a muchas de sus películas con la llegada inicial de Lorenzo al pueblo y su partida final, anterior al suicidio de Consuelito por la pérdida de su sueño de ir a Orleans, que es el que va sustentando su vida, hábilmente subrayado por la certera música de Carmelo Bernaola cuando introduce el tema de los títulos de crédito con la llegada de Lorenzo y vuelve a hacer uso de él, esta vez con menos fuerza, para describir el sueño perdido de Consuelito, sus buenos días perdidos, una vez ha partido Lorenzo. Es de lo poco destacable –junto a la interpretación de Teresa Rabal que mereció el premio del Sindicato Nacional del Espectáculo y que recibiría en su nombre su emocionado padre de manos de Rafael Gil– de una película demasiado encorsetada, con exageradas interpretaciones que buscan la complicidad de un público inexistente y a cuyo texto le cuesta desprenderse de su hábitat natural, el escenario, y entrar en un mundo demasiado ajeno a su propósito, inicialmente válido.

---

<sup>707</sup> ABC, 27 de noviembre de 1975.

<sup>708</sup> *Ibídem*.

### VII.3.3. *Dos hombres, y en medio, dos mujeres* (1977)

Durante 1976, Rafael Gil estuvo embarcado en un importante proyecto, que se difundió ampliamente por los medios, *El último tren de la guerra*, a partir de un guion de Rafael García Serrano y en el que participaría Fernando Sancho. En el ínterin, ante la necesidad de material bélico, se llegó a un acuerdo con el Ministro del Ejército Félix Álvarez-Arenas, aunque con motivo de su cese y posterior sustitución por Manuel Gutiérrez Mellado, no fue posible que el acuerdo llegara a su término. El argumento giraba en torno a un tren que en marzo de 1939 salía de Barcelona con destino a Cáceres. La gente que lo ocupaba era de lo más variopinta: desde el oficial que tiene una amiga, que le da felicidad, y tiene que abandonarla al llegar a Cáceres, hasta el bisoño oficial que quiere entrar en combate... Al arribar a Cáceres el tren, tras muchas vicisitudes, llegan al frente y oyen por radio el último parte: la guerra ha terminado.

La cancelación de la producción hizo que el director se enfrascara en un nuevo rodaje a partir de la adaptación llevada a cabo por José López Rubio de la novela de Juan Antonio de Zunzunegui, *Dos hombres, y en medio, dos mujeres* (1944). Película inmediatamente anterior a su fecunda colaboración con Fernando Vizcaíno Casas, con ella continúa la misma línea crítica de su sociedad, incidiendo en la degradación que él observaba de valores que deberían ser inmutables. En esta ocasión presenta una situación en la que Martín (Alberto Closas), un maduro padre de familia, ejecutivo triunfador y felizmente casado, conoce a la atractiva y joven viuda de un compañero fallecido, María (Nadiuska) e, inconscientemente, inicia una relación amorosa que será fatal, desde el momento en que su mujer (Gemma Cuervo) tenga conocimiento de ello y su hijo Ramón (Alfredo Alba), con ánimo de poner fin a la relación extramatrimonial de su padre, acabe manteniendo un idilio con la viuda, que desencadenará en consecuencias funestas.

Es un planteamiento retorcido que muestra, si cabe, una mayor bajeza moral de unos personajes que, excepto el de Gemma Cuervo, se rigen por sus instintos primarios: mientras Martín tiene una aventura –pero separándola de su matrimonio, que quiere seguir manteniendo–, su hijo se deja seducir por el atractivo de María y sus impulsos sexuales. Por su parte, esta necesita una seguridad en su vida, tras fallecer su marido, mucho mayor que ella, que la proveía de todos sus caprichos, pero sin olvidar el placer sexual con un muchacho más joven que ella. Una seguridad que se mostrará cruelmente en la secuencia en que ella le cuenta a Ramón que está embarazada, pero que, sin saber exactamente quién es el padre, considera que el padre solo puede ser Martín, que es

quien puede velar por la seguridad económica de ambos. Ramón, en el paroxismo de la locura, acabará por estrangularla. Mientras tanto, su madre, cuyo confesor le ha instado a que aguante pacientemente el adulterio de su marido por sus hijos, es feliz solo por saber de boca de Ramón que lo ha hecho por ella, desconociendo la verdad oculta tras la muerte de María.

Película cruda, amarga, con un pesimismo exacerbado de una sociedad española que va cambiando a marchas forzadas. Sin embargo, es un filme que no ha sido respetado por el paso del tiempo, pues muchos de los problemas planteados se observan hoy como reales; no existe un compromiso, por ejemplo, que permita mantener un matrimonio que ha llegado a ese extremo de degradación y menos que un sacerdote aconseje lo que la esposa ha de hacer.

Contiene, asimismo, elementos del cine de destape gracias a la presencia de Nadiuska en el reparto, un tipo de cine del que Rafael Gil, en líneas generales, huyó (algo que, por ejemplo, no hicieron algunos otros compañeros de generación, como Ignacio F. Iquino). De hecho, según declararía el 1 de agosto de 1978 en el diario *Mediterráneo*, una de las causas de la crisis mundial del cine para el director era la infección de cine erótico.

No dejan de ser curiosas, además, las autorreferencias de Rafael Gil: en la película hay una escena en la que María y Ramón están en un cine de Santander viendo *Un adulterio decente* (el mismo tema de esta película pero desde un enfoque humorístico). Algo que ya hiciera en *Eloísa está debajo de un almendro*, cuando los personajes están disfrutando en el cine de su película inmediatamente anterior, *Viaje sin destino* y que volverá a hacer en *Hijos de papá*, en la que aparece la primera proyección de *El clavo*.

Estrenada el 7 de marzo de 1977 en el cine Bilbao, entre las opiniones críticas podemos señalar la de A. Martínez Tomás, en *La Vanguardia Española*, que escribió que «maravilla la destreza con que Rafael Gil ha creado los soberbios tipos humanos que animan la película, la fuerza existencial que emana de ellos, y la clarividente nitidez con que ha conducido el relato paso a paso»<sup>709</sup>. Por su parte, Hermes, en *ABC* sostuvo que «Rafael Gil realiza su labor con la seguridad y el dominio que en él son habituales. Maneja certeramente a los actores y buena prueba de ello es que ha brindado a Nadiuska —una actriz mal aprovechada en nuestro cine— acaso la primera oportunidad de

---

<sup>709</sup> *La Vanguardia Española*, 2 de agosto de 1977.



demostrar que tiene un registro más amplio del que hasta ahora se le ha permitido poner de manifiesto»<sup>710</sup>.

---

<sup>710</sup> *ABC*, 17 de mayo de 1980.

## VIII. LAS ADAPTACIONES DE OBRAS DE FERNANDO VIZCAÍNO CASAS. MORDAD ESCEPTICISMO EN UNA ÉPOCA DE CAMBIOS

### VIII.1. Introducción: El ala derecha del cine de la Transición

Durante la Transición democrática, el cine español se abrió de forma abrupta a temas que hasta hace poco estaban vedados en la gran pantalla. No obstante, si se había dado una mayor *manga ancha* respecto a la presencia del sexo en los estertores del régimen, que paulatinamente había ido pasando de la insinuación a la manifiesta exposición, después de largos años de represión (y casi *castración*) sexual, las temáticas de orden político habían estado, por lo general, prohibidas, y cuando eran tratadas, aun tangencialmente, se procuraba llevar la ficción a una época anterior o a un país extranjero (*Hay que matar a B.*, José Luis Borau, 1974). El final de la dictadura y la posterior desaparición de la censura el 11 de noviembre de 1977 posibilitan la filmación de películas de tinte político izquierdista, en su mayor parte dramas, solemnes acercamientos a la lucha por las libertades de las que carecieron los españoles las últimas cuatro décadas. Como respuesta a este tipo de películas, el *ala derecha* del cine español presenta producciones acogidas mayormente al género de la comedia (excepción hecha de *La boda del señor cura*, de Gil), frivolizando con la política y con la democracia cuyo significado y sentido desconocían la mayoría de los ciudadanos, incidiendo más en los defectos del sistema parlamentario que en los paulatinos logros que se venían consiguiendo con nuevas libertades. En estas películas se acepta el juego democrático, aun destapando las externalidades que pueda llevar consigo y las dudas que se puedan generar en unos españoles que despertaban a una nueva sociedad pluralista que sí tenían claro, empero, que el Franquismo se agotó en sí mismo con la muerte de quien daba nombre al Régimen. Estos directores aceptan los nuevos tiempos acudiendo a una frase pronunciada por Winston Churchill, que sirve de apostilla a *Vota a Gundisalvo* (Pedro Lazaga, 1977) y *El gran mogollón* (Ramón Fernández, 1982): «La democracia es el peor sistema de gobierno conocido, exceptuando todos los demás» o «La democracia tiene muchos defectos y una sola virtud: Es el mejor de todos los sistemas de gobierno conocidos».

Cuestiones como las autonomías, la corrupción política o el sistema de partidos se ponían en tela de juicio en estas películas realizadas con humor y erotismo. Mariano Ozores fue, junto a Gil, uno de los máximos exponentes de esta línea coyuntural, única en la historia del cine español por estar asociada a un cambio que devendrá vital en nuestra sociedad: películas como *Todos al suelo* (1982), *¿Qué vienen los socialistas?* (1982) o el guion de *Los autonómicos* (José María Gutiérrez Santos, 1982), llevan su firma. A ellas hay que añadir otros filmes de dudosa calidad como *El asalto al Castillo de la Moncloa* (Francisco Lara Polop, 1978), *El consenso* (Javier Aguirre, 1980) o *El divorcio que viene* (Pedro Masó, 1980).

Son películas que han quedado como hitos de la coyuntura social del momento, aun desde una perspectiva partidista minoritaria que podría considerarse retrógrada, pero que también puede estimarse válida para pulsar el estado de opinión de una parte del país. Otra cuestión es la calidad de las mismas: algunas son comedias con un sentido del humor más que discutible, que inciden en la sorna y el escarnio, en la burla más soez y que en ningún momento alcanzan los mínimos cinematográficos exigibles. El ejemplo más preclaro es *El asalto al Castillo de la Moncloa*, burda parodia de los acontecimientos históricos de la Transición a través del doblaje realizado *ex novo* de *Los amantes del desierto*<sup>711</sup>. En los créditos finales, los perpetradores de este engendro, en un intento de mofarse del Estado autonómico, piden «perdón a los españoles de El País Valenciá, El Estado Bético Oriental, Catalunya, el Cantón de Cartagena, Euzkadi, Enclave Autonómico Manchego, Galicia y demás países ibéricos por no disponer de copias dobladas en sus respectivos idiomas». Una burla semejante persigue *Los autonómicos*, que insiste en ridiculizar el proceso autonómico, aunque esta vez poniendo el acento más en glorificar el destape que en servir de ironía del Estado de las Autonomías<sup>712</sup>. *El gran mogollón* es otra película similar, realizada a mayor gloria de Pedro Ruiz, que interpreta varios personajes políticos coetáneos, en una película que critica los criterios electorales y el sistema de partidos desde una óptica chabacana.

No obstante lo anterior, hay comedias de este período cuya mordiente crítica las hace más interesantes: así por ejemplo, *El apolítico* (Mariano Ozores, 1977), donde el

---

<sup>711</sup> Coproducción hispano-italiana dirigida en 1957 por varios directores (Goffredo Alessandrini, Fernando Cerchio, León Klimovsky, Gianni Vernuccio y Ricardo Muñoz Suay) y protagonizada por Ricardo Montalbán y Carmen Sevilla.

<sup>712</sup> En *Los autonómicos*, el alcalde Aniceto (Juanito Navarro) lucha por conseguir la autonomía de su pueblo, Regajo de la Sierra, para lo que deberá chantajear al senador Federico Calandre (Antonio Ozores), con la ayuda de Martina (María José Nieto), excusa del director para mostrar desnudos en la película. Como se observa, tiene un punto de partida similar al de *Las autonosuyas*.

personaje de José Luis López Vázquez, un burgués conservador cuyo faro en la vida son su familia y sus negocios, ha de abrirse al nuevo panorama político con ánimo de votar en las primeras elecciones generales y encontrar qué opciones políticas son más cercanas a su *modus vivendi*; o *Vota a Gundisalvo*, en la que un empresario (Antonio Ferrandis), guiado por un asesor poco escrupuloso (Emilio Gutiérrez Caba), se presenta a las elecciones por ambición personal y descubre las miserias y sacrificios de la vida política.

### VIII.2. Gil y las adaptaciones de las obras de Vizcaíno Casas

En la última etapa de su carrera, Rafael Gil mostró orgulloso su visión de la España de la Transición a partir de sus adaptaciones de algunas de las obras del escritor Fernando Vizcaíno Casas, en quien hallaría un cómplice y un amigo, y en las que se mezclaban sátira y mordacidad. Aunque estaban dirigidas a un público eminentemente conservador, la polémica cuestión sobre la que inquirían Vizcaíno y Gil era: ¿Debía ser demonizado íntegramente el Franquismo? Sin soslayar la referencia a la restricción de libertades, ¿se podían estimar ciertos logros? En este contexto era evidente que se pretendía realizar *borrón y cuenta nueva* respecto al cine que se había rodado mayormente hasta entonces, que el *pacto de olvido* que se había gestado entre los agentes políticos y sociales llegara, en cierta forma, al cine español. Gil era una suerte de dinosaurio, un cineasta cuyos mejores momentos ya habían pasado y cuya obra parecía no interesar a las nuevas generaciones; empero, las cifras de espectadores que consiguieron sus últimos filmes suponen una invitación al escepticismo, a la duda... De 1979 a 1983 Gil rodó cinco películas, cuya producción, contrariamente a lo que había sido usual en los últimos años, era externa, y solo en *Las autonomías* y *Las alegres chicas de Colsada*, Coral P.C. tuvo una pequeña cuota de participación. Los dos años anteriores a su fallecimiento, el director madrileño intentó poner en marcha la filmación de una nueva adaptación de una obra de Vizcaíno, *Hijas de María*, pero se topó con tal cúmulo de obstáculos, en esencia burocráticos, que acabaría desistiendo del empeño con cierta amargura.

En estas producciones, la implicación del escritor fue manifiesta. Su método de trabajo, según contaba Vizcaíno, era sencillo: «Yo hago la adaptación de mi novela, se la paso a Rafael, después nos reunimos, cambiamos cosas de mutuo acuerdo y durante

el rodaje volvemos a efectuar algunos retoques»<sup>713</sup>. Un tándem que funcionó perfectamente en taquilla, con recaudaciones que iban en paralelo a las miles de ventas que usualmente tenían las obras del escritor valenciano.

Esta última etapa de la filmografía de Rafael Gil ha sido, sin duda, la más denostada por parte de sus detractores. Como afirma Tatjana Pavlovic, estas películas «reflejan el desencanto de las facciones políticas de derechas, origen de su incapacidad y rechazo a aceptar la nueva dirección democrática política y social de España» (2009: 137). En un tiempo de libertad, de apertura social, de consolidación de una democracia aún débil y con temibles enemigos, la crítica no entendía cómo podían existir directores que se aferraban a una nostalgia inmovilista, así como a conceptos trasnochados y temáticas pretéritas. Con la cómoda perspectiva que nos ofrece el tiempo, se suelen confinar estas películas al cajón de los subproductos fílmicos que tanto abundaron durante la Transición, valorándolas como residuos del cine español, que por fin podía liberar sus ataduras de la censura y del dirigismo político.

Aunque carecen de la frescura y experimentación de su primera obra, estas películas se erigen en excelentes instrumentos para evaluar las inquietudes de muchos españoles ante los eventuales cambios que estaban acaeciendo en el panorama social y político —de indicio de lo expuesto podría servir la trayectoria comercial de algunas de ellas, en especial *...Y al tercer año resucitó*—. Igual que muchos filmes ponen sobre el tapete problemas para que sean analizados por el espectador, Gil ofrecía una visión que, a día de hoy, puede ser premonitoria de algunas de las cuestiones que preocupan a muchos ciudadanos, tales como la crisis de valores individuales, la corrupción, los nacionalismos exacerbados... Por tanto, es necesario valorarlas como realmente son: sátiras amables y humanas, fruto de las propias preocupaciones de Rafael Gil en unos años en que no se podía negar quiénes éramos y de dónde veníamos, qué Historia reciente habíamos vivido. La Guerra Civil había quedado atrás en el tiempo y la generación posbélica, cada vez más numerosa, abogaba por la necesidad de vivir en paz y armonía; sin embargo, al experimentarse un cambio radical en la forma de gobierno, eran justificados los temores que ciertas capas de la sociedad española podían tener ante la incertidumbre del nuevo panorama político. En consonancia con su interpretación de los determinantes acontecimientos de ese inestable e ilusionante período, Gil no hace sino apostar por una línea de conservadurismo, de respeto a logros alcanzados y de un

---

<sup>713</sup> *La Vanguardia*, 8 de octubre de 1982.

intento de análisis frío y racional de su entorno, aun cargado necesariamente de subjetividad.

En un individuo profundamente católico como era Gil, las desviaciones de tipo moral que observó, la disminución de vocaciones eclesiásticas, la legalización del divorcio, la proclamación de España como un Estado aconfesional, fueron cuestiones que le preocuparon. A ello habría que añadir, en el terreno político, la debilidad de la identidad española, el resquebrajamiento de la unidad de un Estado que había pasado a ser autonómico, con un incremento paulatino de competencias de las distintas Comunidades Autónomas, el chaqueterismo y la hipocresía reinante en algunos estratos sociales. Todo ello, de una forma u otra, lo iría plasmando en estas películas, resultado coherente de su visión de la vida.

Los árboles no deben impedirnos ver el bosque y ello no puede ser óbice para considerar que son películas menores en su filmografía; que si desde el punto de vista formal mantienen un nivel técnico elevado debido a las exigencias intrínsecas de Gil y a la innegable profesionalidad de sus colaboradores habituales, desde el plano interpretativo es posible que los actores fueran conscientes del tipo de películas en que actuaban, con lo que solo hacían, en general y con las lógicas excepciones (como, por ejemplo, la espléndida labor de José Sancho en *La boda del señor cura*), trabajos correctos, sin más. Era razonable viniendo de intérpretes que ya tenían mucho camino recorrido y cuyo buen hacer estaba fuera de toda duda: José Bódalo, Fernando Sancho, Irene Gutiérrez Caba, María Luisa Ponte, José Nieto o Agustín González son solo algunos nombres que elevaban el nivel de la película<sup>714</sup>. Igualmente, si estas obras están cargadas de episodios que pueden llevar a la sonrisa o la reflexión, otros muchos bordean el discurso demagógico, aunque seamos cautelosos al afirmar, como hace Carlos F. Heredero, que entonan «una descarada elegía del franquismo perdido» (Benet, 1989: 22), pues es necesario evitar radicalismos en las posiciones críticas y abogar por

---

<sup>714</sup> En relación a lo comentado, no conviene olvidar que, durante la Transición Española, a actores como José Sacristán –*El diputado* (Eloy de la Iglesia, 1978), *¿Qué vienen los socialistas!*– o José Luis López Vázquez –*El apolítico*, *De camisa vieja a chaqueta nueva*– les era indiferente, en cuanto a dedicación profesional, actuar en películas, cualquiera que fuera su orientación ideológica y política. Es definitiva, en este sentido, la declaración de Charo López a la cuestión que le planteaba Maruja Torres en la revista *Fotogramas* acerca de si le gustaba la *partitura*, ideológicamente hablando, que había compuesto Rafael Gil para *De camisa vieja a chaqueta nueva*: «Ideológicamente yo no puedo hablar, porque si trabajara escogiendo los guiones de acuerdo con mis ideas estaría en el paro (...). Yo soy una persona contratada que no escribo los guiones y que dejo mi ideología en casa. Mi única misión es estar bien, mi única responsabilidad es interpretar el personaje sin traicionarlo». (*Fotogramas*, nº 1675, junio de 1982).

analizar los filmes en relación a su contexto sociopolítico, al que Gil permaneció atento, aun adoptando una postura en consonancia con sus ideas.

#### VIII.2.1. *La boda del señor cura* (1979)

Fernando Vizcaíno Casas ya era un guionista, crítico de cine y jurista reconocido, especializado en los derechos teatral y cinematográfico, cuando a partir de 1971 comenzó a escribir, con *Cantando los 40*, narraciones y ensayos en los que exponía su visión de la sociedad y la política del momento, demostrando, de manera más o menos explícita, su admiración por el régimen del General Franco. Antes de todo ello ya había dejado publicadas varias obras sobre cine, de las que debemos subrayar su estimable *Diccionario de Cine Español*<sup>715</sup>. En ella, como cabía esperar, el escritor valenciano presentaba una semblanza de Rafael Gil, laudatoria en sus primeros años pero desencantada a partir de la fundación de su productora: «Pudo haber sido un director importante en la historia del cine español, pero prefirió entregarse a una labor con miras populares, realizada siempre, eso sí, con evidente dignidad» (1970: 146). Poco podría suponer, por aquel entonces, que Gil iba a ser el encargado de dirigir la mayoría de sus obras adaptadas por el cine y, sin duda, las más significativas.

En 1977, Vizcaíno publica *La boda del señor cura*, ácida crítica teñida de nostalgia por la pérdida de valores dogmáticos de cierta parte de la Iglesia Católica española, que abandona la sotana por la lucha obrera, renegando de su pasado clerical. Inmediatamente, y aprovechando el reciente éxito cinematográfico de otra de sus novelas, *Niñas... ¡al salón!* (Vicente Escrivá, 1977), el empresario valenciano de la vivienda y del cine (productor y propietario de salas cinematográficas) Bautista Soler compra los derechos de la novela para producir la pertinente adaptación fílmica. Soler ya había financiado otros filmes como *Acto de posesión* (1977) o *Carne apaleada* (1978), ambas de Javier Aguirre, antes de cambiar de tercio y patrocinar las adaptaciones de varias de las obras más populares de su amigo Fernando Vizcaíno Casas. Para tal cometido escoge a Rafael Gil, quien, por su afinidad ideológica con el escritor y su oficio consolidado a lo largo de los años, era ideal para llevar a cabo unos proyectos que, desde luego, no iban a contar con la aquiescencia unánime del cine

---

<sup>715</sup> Publicado la primera vez con el título *Diccionario de cine español (1896-1965)* y del que salieron posteriores ampliaciones: *Diccionario del cine español (1896-1966)* y *Diccionario del cine español (1896-1968)*.

español, muchos de ellos contrarios a un tipo de cine *superado* y que a priori tenía poco que ofrecer. Es la primera vez desde *Sangre en el ruedo* que Gil no intervenía en tareas de producción. A ello hay que añadir que en el último año no había dirigido –aunque los proyectos no le faltaran– y solo había producido, a través de Azor Films, *Estimado señor juez* (Pedro Lazaga, 1978), que había constituido un sonoro fracaso en taquilla. Es por ello que la propuesta de Soler fue bienvenida por Gil, porque además de admirar las obras de Vizcaíno, su contenido era muy cercano a las inquietudes humanas del madrileño.

En 1979 comienza, pues, la que sería última etapa de su prolífica filmografía con una película dura, crítica, que muerde directamente la yugular y que hace especial hincapié en la pérdida de unos valores que hasta la fecha se pensaba que estaban consolidados (habría que preguntarse hasta qué punto ciertos valores se habían constituido voluntariamente o, fruto de una educación represiva y dirigida, habían sido *instaurados* en las conciencias de los españoles que solo esperaban su oportunidad para *deshacerse* de ellos).

Con un tiempo de rodaje de treinta y seis días (trece días en exteriores y veintitrés en interiores naturales) y con un coste total de 23.476.000 pesetas, la producción de 5 Films (Bautista Soler Crespo) contó con un importante reparto encabezado por José Sancho, cuya interpretación del sacerdote Juan Camí que experimenta un cambio ideológico radical es digna de mención, y secundado por profesionales de la talla de José Bódalo, Manuel Tejada, Juan Luis Galiardo, Gemma Cuervo o Manuel Alexandre. La fotografía es de Aguayo y la música fue encomendada a uno de los grandes compositores españoles, Antón García Abril.

El 21 de septiembre de 1979 fue autorizada, por mayoría de los miembros de la Subcomisión de Clasificación de la Comisión de Visado de Películas Cinematográficas, su exhibición en salas comerciales a públicos mayores de 18 años, siendo distribuida por la valenciana Falco Films. De la reunión se pueden extraer informes muy críticos, como el de José Antonio Ramiro, que señalaba que «la demagogia se entiende y juzga mejor desde los dieciocho años»<sup>716</sup>. Eduardo Moya fue, si cabe, más severo al opinar que

el film es intrínsecamente perverso. Todo en él lo es, pero quizá lo peor es el guión, verdaderamente increíble de “antigüedad”, inverosimilitud, ilógica,

---

<sup>716</sup> AGA 42/03430.



incongruencia y cursilería. Rafael Gil nunca ha estado peor en la realización y en la dirección de actores. La ramplonería y la “retrogradación” son sobrecogedoras. Menos mal que “todo el cine español” participa en la fechoría fílmica. ¡Así nos luce el pelo! La inmoralidad latente y estallante y, sobre todo, la malísima idea reinante en el film, que llega a un final insoportable, deben reservar aquél para adultos indulgentes<sup>717</sup>.

Disconformes con el dictamen, la productora interpuso recurso de apelación fundado en que se habían «cuidado en extremo las leves alusiones sexuales» y en que todo el contenido de aquella «mantiene los más puros valores morales y religiosos», siendo, no obstante, ratificada la valoración inicial el 19 de octubre<sup>718</sup>. Con esta calificación se produce la *prèmiere* de la película en Valencia, ciudad natal de Fernando Vizcaíno Casas, el 12 de noviembre de 1979 y el 20 de diciembre posterior es estrenada en el cine Gran Vía de Madrid.

Los avatares ideológicos del personaje del padre Camí están inspirados por los experimentados por el sacerdote José María de Llanos, de quien se realiza una crítica nada velada cuando se recita uno de sus poemas de su etapa falangista y se vuelve a él hacia el final de la película, recordando su renuncia a su pensamiento anterior. Sin tener una opción ideológica inicial tan marcada, la posición vital de Camí va sufriendo transformaciones desde el punto y hora en que no alcanza a entender algunas de las decisiones tomadas por sus superiores eclesiásticos, poniendo en tela de juicio su debido voto de obediencia. Sus dudas se verán incrementadas cuando tome contacto con mineros huelguistas que reclaman una mejora de sus condiciones. La toma de conciencia de la situación de los mineros redundará en el definitivo cambio del padre Camí, que luchará por los derechos de los obreros desde fuera de la Iglesia y no desde dentro –como sí hacía el Padre Andrés de *La guerra de Dios*–, aun a costa de perder su dignidad como persona. Rechaza, pues, el voto de obediencia a los dogmas y deberes preconizados por la Iglesia Católica y acata sin ambages el voto de obediencia de un movimiento, el marxista, del que acaba formando parte.

No obstante lo anterior, la postura crítica de Vizcaíno y Gil ante las veleidades ideológicas del padre Camí no oculta cierta recriminación al tradicionalismo y conservadurismo extremo de muchos de los miembros de la Iglesia Católica. Se observa intrínsecamente una reprobación a la cerrazón religiosa, a la ortodoxia intransigente que

---

<sup>717</sup> *Ibidem*.

<sup>718</sup> *Ibidem*.

imperaba en los años anteriores al Concilio Vaticano II (1962-1965), simbolizada en la figura del rector del colegio San Juan y del personaje interpretado por Luis Induni, reflejo de la orden jesuita anclada en el pasado, cuyas filas engrosa Juan cuando es ordenado sacerdote. Incluso en el tramo final de la película, el nuevo párroco es capaz de poner en duda la validez del dogma de la salvación del alma por la simple devoción a la Virgen.

La segunda parte de la película muestra la bajada a los infiernos de Juan, que arranca después de hacer el amor con la comunista Luisa (Blanca Estrada), cuando un gallo canta, signo de su negación de Dios. La secuencia final, *la boda del señor cura*, supone el paroxismo de la oscuridad en que ha caído el antiguo sacerdote, reforzado por el inteligente planteamiento de la puesta en escena por parte de Rafael Gil. La llegada al local de celebración de José (Juan Luis Galiardo) y Ricardo (Manuel Tejada), dos antiguos alumnos del colegio jesuita, es saludada por un fuerte viento. A partir de su entrada en el local, ellos representan la mirada de los espectadores desde el interior de la ficción, al contemplar sorprendidos el cariz que ha tomado la situación, adoptando, pues, una simple pero esclarecedora posición de observadores, sin interactuar con el resto de personajes (FIG. 122).



FIG. 122

La tenue luz que ilumina el tugurio en que Camí celebra su boda se apaga por efecto del mal tiempo, con lo que los invitados han de alumbrar la escena con velas y mecheros. De manera significativa, la oscuridad que se enseñorea en el local ya lo ha hecho en el corazón de Camí, cuyo simulacro de matrimonio supone el corolario, ante la atónita mirada de sus antiguos alumnos, a su vida anterior. La impavidez del rostro del antiguo sacerdote ante el *striptease* público de su esposa resulta demoledora (FIGS. 123 y 124), mientras un *flashback* en blanco y negro (los alumnos y el padre Camí cantando) confronta su nueva situación (FIG. 125). Mientras todos los invitados jalean,

sus alumnos abandonan el local... La cámara hace un *zoom* de aproximación al hierático rostro de Juan, en un intento de escudriñar su mente (FIG. 126): otro *flashback* de su madre besándole las manos ante la mirada orgullosa de su padre en la ordenación de Camí como sacerdote (FIG. 127) dejará paso al actual Camí encendiéndose un cigarro y cerrando para siempre ese recuerdo del pasado (FIG. 128).



FIG. 123



FIG. 124



FIG. 125



FIG. 126



FIG. 127



FIG. 128

En la conclusión del filme, como fondo a los títulos de crédito, unas excavadoras se mueven en torno al colegio jesuita que va a ser derribado, un simbólico final a una época.

VIII.2.2. ... *Y al tercer año, resucitó* (1980)

... *Y al tercer año, resucitó* es la adaptación de la obra homónima de *historia-ficción* –como gustaba de calificar al propio Vizcaíno Casas–, publicada en 1978, con gran éxito de ventas. Sobre una base de ficción, la resurrección del General Franco, el autor montaba una serie de pequeñas historias con variopintos personajes, cuyas nuevas ideas revertían en respeto y admiración inquebrantables a la obra del Caudillo ante el rumor de su vuelta a la vida, todo desde un enfoque satírico y surrealista.

Para dar un toque de ficticia credibilidad, el autor hace desfilar por su novela los personajes políticos del momento (Adolfo Suárez, Santiago Carrillo, Felipe González, Carlos Arias Navarro...), ilustrando sus reacciones ante una supuesta resurrección del dictador. En este punto, el guion difiere respecto a la novela de partida: mientras que en esta la supuesta vuelta a la vida de Franco es consecuencia de la actuación de un sacristán de la Basílica de la Santa Cruz del Valle de los Caídos, que le había parecido ver el sepulcro de Francisco Franco abierto y vacío, y al que el Padre Prior le reprocha su perenne afición a la bebida, en el texto cinematográfico, el rumor se extiende por un equívoco debido a la mala captación en la recepción de una noticia económica acerca de la resurrección de la moneda francesa, el franco, precisamente el 20 de noviembre.

La productora de Bautista Soler, 5 Films, aporta nuevamente la financiación necesaria y Rafael Gil vuelve a contar con muchos de sus fieles en un reparto coral (José Sancho, José Bódalo, Juan Luis Galiardo, Fernando Sancho, Manuel Alexandre, Luis Induni, Alfonso del Real), a los que se unen su leal amigo Ángel de Andrés, Pedro Valentín, Florinda Chico y unos impagables Tip y Coll, que son los protagonistas del mejor *sketch* humorístico de la cinta, con unos diálogos surrealistas y absurdos fruto de su genialidad.

Con un costo total de 25.366.300 pesetas, fue rodada entre el 5 de noviembre y el 20 de diciembre de 1979. Distribuida por Falco Films, su exhibición en salas comerciales se autorizó el 21 de febrero de 1980 por la Subcomisión de Clasificación de la Comisión de Visado de Películas Cinematográficas. Uno de sus miembros, Piedad Espinosa, la calificaría de «desgraciadísima película, tonta e idiota»<sup>719</sup>. Estrenada el 29 de febrero en los cines Cid Campeador y Fuencarral de Madrid, la película tuvo un éxito de público del que no disfrutaba Gil desde *Novios de la muerte*. Solo en el primer semestre de 1980 era la película más taquillera en España, por encima de películas

---

<sup>719</sup> AGA 42/03442.

como *Mad Max* (George Miller, 1979), *Rocky II* (Sylvester Stallone, 1979) o *Campeón* (*The champ*, Franco Zeffirelli, 1979), acabando su periplo comercial con unos sustanciosos 190.182.406 pesetas y 1.343.870 espectadores.

El filme no tiene la homogeneidad de *La boda del señor cura* o la posterior *De camisa vieja a chaqueta nueva*, y se observa en la puesta en escena una torpeza impropia de su realizador, por lo que el centro de interés debe dirigirse a ciertos *sketches* y *gags* cómicos, algunos de ellos muy logrados –como la recepción que dispensa el ficticio pueblo de Rebollar de la Mata al Ejército, tributaria de *Bienvenido Mister Marshall*–. Asimismo, es palpable la sensación de demagogia que produce la inclusión de las imágenes finales de la manifestación del 20 de noviembre llevada a cabo por los leales y nostálgicos del Régimen en la Plaza de Oriente, dulcificada, en gran medida, por el tono conciliador de las palabras que el conductor interpretado por Juan Luis Galiardo dirige al *aparecido* Franco, en su desilusionado retorno al Valle de los Caídos. La idea de que Franco sale de este hasta El Pardo no aparece en el libro, pero Vizcaíno Casas sí la había utilizado en el cuento *Y habitó entre nosotros*, publicado en *Playboy*, en noviembre de 1978. José Luis Guarnier, en *Nuevo Fotogramas*, es complaciente con la película, que estima notoriamente mejor que el libro: «Estructurada como un relato/carrusel posee, al menos, una mínima forma. La película, por otra parte, propone la importante mejora sobre el original de resucitar a F.F. de facto en pantalla»<sup>720</sup>, aunque eche en falta una mayor presencia del Dictador.

### VIII.2.3. *Hijos de papá* (1980)

*Hijos de papá* es posiblemente la película más nostálgica de este ciclo, la mirada a un tiempo que, con sus defectos, era, para Vizcaíno Casas y Gil, más puro, más humano, que el presente que a la sazón se vivía. Con un planteamiento un tanto maniqueo, al destacarse las bienaventuranzas (aun con sus defectos) de un tiempo pasado frente a los desvalores del presente, la película cuenta la historia de unos jóvenes y la relación que mantenían con sus padres en la España de los años cuarenta (acotada al trienio 1944-1946), en contraposición con la que vivirán, ya maduros, con sus hijos en la nueva España democrática de 1978. De aquellos jóvenes de la dura posguerra valoran la capacidad de afrontar los problemas sociales y políticos de un país recién salido de la

---

<sup>720</sup> *Nuevo Fotogramas*, nº 1641, 16 de abril de 1980.

Guerra Civil, en una situación de racionamiento de alimentos y rechazo internacional, y que pasados treinta años, deberán encarar otros muy distintos: los propios hijos y su ausencia de valores y respeto hacia sus mayores. La narración se divide, pues, en dos partes netamente diferenciadas, visibles incluso en el uso del blanco y negro para las secuencias de 1946, que se interrelacionan con imágenes procedentes de los archivos NO-DO, y el color para las ambientadas en 1978.

Por tanto, los lemas de este filme podrían ser «cualquier pasado siempre fue mejor» o «en mi época no hacíamos eso», axiomas que nunca han perdido su vigencia en las relaciones paterno-filiales. Gil y Vizcaíno Casas los utilizan aquí para advertir sobre el descuido moral, la relajación de virtudes, la subversión de valores consagrados, temas a los que el director ya había recurrido en películas anteriores como *Olvida los tambores* y *Los buenos días perdidos*.

En la primera parte de la película, el director presenta aquellos acontecimientos más cercanos a él en unos años que, profesionalmente, fueron los más importantes. Los jóvenes acuden a Las Ventas a ver torear a Manolete («el más grande»), alternándose escenas de rodaje con imágenes de NO-DO; asisten también, en una cita autorreferencial, al estreno de *El clavo* –una suerte de afirmación de Gil de sus buenos tiempos profesionales–, con el propio director a la cabeza y una nutrida representación de profesionales cinematográficos de la época, y donde un joven Fabián (Antonio Vico) acaba solicitando un autógrafo a Amparito Rivelles<sup>721</sup>; previamente, Narciso (Adrián Ortega) y Adalberto (Alfonso del Real) han estado hablando del proceso de Núremberg (1945-1946) y de sus previsibles consecuencias para España. Ineludible es la referencia a la revista musical, en cuyas representaciones Fabián se enamora de Alicia (Blanca Estrada), un amor fugaz, porque, finalmente, contraerá matrimonio con una compañera de la Facultad de Derecho, María Nieves (curiosamente, rol desempeñado por María Casal, hija del inolvidable Antonio Casal, intérprete de algunas de las grandes películas de Rafael Gil). La primera parte concluirá con la multitudinaria manifestación que tuvo lugar en la Plaza de Oriente el 9 de diciembre de 1946 en defensa de la independencia de España y de la legitimidad del gobierno de Franco.

En la segunda parte se pone de manifiesto un cambio radical en la situación, ya no solo por la muerte de Franco y la Transición hacia una democracia efectiva, sino por la reversión de principios y valores que los hijos de ayer, hoy padres, tenían por válidos.

Irresponsabilidad, irreverencias, drogas... dan una imagen negativa del joven español del 78, donde solo el personaje de Amparito (Ana Obregón) se erige en corolario esperanzador de Fabián (José Bódalo), un padre deprimido por un hijo que siente que va a su perdición. Su asistencia el 20 de noviembre de 1978 a la Manifestación de la Plaza de Oriente en recuerdo de Franco supone para Fabián una esperanza, no un ejercicio de nostalgia, y más cuando ve entre la multitud a su hija, sintiendo lo que él experimenta<sup>722</sup>.

El filme es calificado para mayores de 16 años por la Subcomisión de Clasificación de la Comisión de Visado de Películas Cinematográficas de 15 diciembre 1980, siendo distribuida de nuevo por Falco Films. Entre los informes particulares de la reunión, podemos destacar el de José Antonio Ramiro, que sostenía que «por la exposición discutible de la forma en que la película expresa los temas actuales negativos, creo que debe clasificarse por lo menos para mayores de 16 años; en ningún caso para todos los públicos como pide la distribuidora»<sup>723</sup>. Piedad Espinosa, por su parte, señalaba que era «deshilvanada, aburrida y tediosa. Intento de crítica y loor a tiempos pasados. Típico estilo de Vizcaíno Casas. 16 años»<sup>724</sup>. Longares la calificó de «tan desesperanzadora y tan negativa con respecto a la situación actual y a las costumbres de los años ochenta, que no creo en absoluto que sea adecuada para la edad que solicitan»<sup>725</sup>.

Se estrenó el 18 de diciembre en los cines Lope de Vega, Fantasio y Juan de Austria de Madrid. En su periplo por las carteleras, obtendría una más que aceptable recaudación, cercana a los cien millones de pesetas.

La intención del director no fue bien acogida por la crítica. Pedro Crespo, en las páginas de *ABC*, normalmente muy respetuoso con Gil y su cine, la calificó como

un pequeño bodrio que tiene como máxima virtud la de constituirse en un claro homenaje al NO-DO, del que utiliza un elevado porcentaje de sus minutos totales, entre chiste sermoneante y alusión pretendidamente sarcástica, entre “comparación odiosa” y *gag* pseudorreligioso. (...) Franco sigue siendo un buen

---

<sup>721</sup> En el guion hay discrepancia de fechas: el sábado de gloria van a asistir al estreno de *El clavo* (cuando en realidad fue estrenada el 4 de octubre de 1944).

<sup>722</sup> La Manifestación de la Plaza de Oriente del 20-N aparece tanto en esta película como en *...Y al tercer año, resucitó*, del mismo año.

<sup>723</sup> AGA 42/03452.

<sup>724</sup> *Ibidem*.

<sup>725</sup> *Ibidem*.

motivo para un cierto cine comercial. Sin que nadie se preocupe por enojosas cuestiones éticas<sup>726</sup>.

Más entusiasta resultó José Luis Guarner en *Fotogramas* al calificarla como un «Divertido y casi impagable remake de *Viva la clase media* para uso de derechas de toda la vida, fabricado con torpeza pero entusiasmo por Gil, quien parece pasárselo ahora mucho mejor haciendo películas»<sup>727</sup>.

#### VIII.2.4. De camisa vieja a chaqueta nueva (1982)

En 1981, Rafael Gil tenía previsto adaptar a la televisión *El sombrero de tres picos*, de Pedro Antonio de Alarcón, comenzando, acto seguido, con el rodaje de *Las autonomías*. Con *El sombrero de tres picos* Gil quería retomar un proyecto largamente soñado que a punto estuvo de ser filmado en 1967, aunque en esta ocasión lo había concebido como una miniserie de tres episodios para TVE con Rafael de Córdoba como protagonista. Según me explicaba su hijo Rafael, ante la afirmación de la cadena pública de que la propuesta debía pasar antes por un consejo consultor para valorar su viabilidad, el propio cineasta, sintiendo que no era el mejor trato a un director que había realizado a la sazón más de sesenta películas y receloso de ocultas intencionalidades políticas, abortó definitivamente la producción.

Una vez cerrado ese capítulo, el director siente que ha llegado el momento de abordar la adaptación de las vivencias del *chaquetero* Manolo Vivar de Alda –personaje que aparecía en la versión literaria de *...Y al tercer año, resucitó*, pero del que había prescindido Gil en su versión cinematográfica– y sus cambios *ideológicos* en función de los avatares de la coyuntura política existente, y antepone su producción a la de *Las autonomías*.

*De camisa vieja a chaqueta nueva* ya había aparecido en los planes de producción de Azor y Coral varios años antes. En un documento hallado en el archivo de Rafael Gil queda constancia que ya había preparada una sinopsis o guion de la obra de Vizcaíno para la temporada 1977/1978 que iba a ser dirigida por Pedro Lazaga. Dificultades de producción aparcaron el proyecto y no se pondría nuevamente en marcha hasta 1982, ya bajo la dirección de Gil, como se deduce de la notificación el 15 de febrero de ese año al Director General de Promoción del Libro y de la

---

<sup>726</sup> ABC, 30 de diciembre de 1980.

<sup>727</sup> *Fotogramas*, nº 1646, 25 de febrero de 1981.



Cinematografía del rodaje de la película bajo la firma de Coral P.C. Sin embargo, el 26 de abril es notificado el traspaso de la película al productor Manuel Salvador<sup>728</sup>.

Para interpretar a Manolo, Gil contó con José Luis López Vázquez, que hizo una interpretación contenida, muy correcta, de un personaje con muchos matices, aparte de someterse pacientemente a las sesiones de maquillaje de Adolfo Ponte para resaltar sus progresivos cambios físicos. En el reparto, sus fieles Fernando Sancho, Manolo Codeso, Antonio Garisa, Alejandro Enciso o Félix Dafauce, aparte de un siempre efectivo Agustín González. La fotografía, de Aguayo, espléndida, con el principio y los títulos de crédito en blanco y negro, que alterna con imágenes de NO-DO de un desfile militar. La música de Gregorio García Segura es adecuada, componiendo para los títulos de crédito finales la canción *Chaqueteros*, con letra de Vizcaíno Casas, extraída de la obra de café-teatro *Camaleón Story o El chaquetero de la Moncloa*, estrenada en 1978.

El rodaje tuvo lugar en Madrid en exteriores durante 10 días e interiores en 20 días. Autorizada a mayores de 14 años, su estreno en Madrid fue el 12 de noviembre de 1982 en los cines Roxy B, Narvárez, Canciller y Lido. La aceptación de la película entre el público español fue mucho más tibia, no resistiendo la comparación con *Y al tercer año resucitó*, quizá porque pensara que no era sino más de lo mismo, cuando, ciertamente, la coherencia narrativa y el cuidado técnico están mucho más logrados en la película protagonizada por López Vázquez.

C.S.F. dejó escrito en *ABC*, comparándola con otras películas del tándem Vizcaíno-Gil, que «quizá acusa más la precipitación de su adaptación cinematográfica que otros títulos, en cuanto que, al transcurrir su acción en el período que va de la inmediata posguerra a los primeros días del posfranquismo, las lagunas narrativas, que en las páginas de un libro no chocan, sí lo hacen en las imágenes»<sup>729</sup>.

*De camisa vieja a chaqueta nueva* constituye una crítica velada a los arribistas y, en consonancia con el momento histórico que se estaba viviendo, a aquellos personajes que se estaban erigiendo en puntales de la democracia después de haberlo sido en las últimas etapas del franquismo. Siguiendo la estela de las anteriores adaptaciones, por la escena pululan antiguos sacerdotes adscritos al marxismo y que reniegan de los dogmas católicos —el padre Llaneza (Emiliano Redondo), indudable caricatura del padre Llanos, no solo por la semejanza entre apellidos—, políticos que ocuparon carteras ministeriales

---

<sup>728</sup> AGA 42/03508.

<sup>729</sup> *ABC*, 16 de noviembre de 1982.

y que se han dejado llevar por los cantos de sirena del socialismo... Rafael Gil, incluso, da un paso más que Vizcaíno Casas al integrar una escena del NO-DO del futuro Rey Juan Carlos I jurando lealtad al Jefe del Estado y a los Principios Generales del Movimiento y el resto de leyes. Dicha imagen tiene un sentido innegable, cual es el origen franquista de la restauración monárquica, cuya significación posterior en la Historia de España, con el Rey como adalid de nuestro sistema democrático, palpablemente demostrado tras el intento de golpe de Estado del 23 de febrero de 1981, es muy distinta a la imaginada por Franco. Asimismo, son partes integrantes de la historia los hijos de Manolo: Carmen (Flavia Zarzo), representante de los nuevos hijos de papá que ponen en duda la autoridad paterna, y Manolo (Antonio Vico), seguidor de la doctrina social de José Antonio Primo de Rivera, de quien rechaza sus connotaciones fascistas. En este sentido, el personaje de Enrique Carrasco (Emilio Gutiérrez Caba), antiguo camarada de Manolo durante la Guerra Civil, queda como uno de los pocos hombres íntegros de la narración, que si bien siente cierto desengaño con el paso del tiempo, se erige en la voz de la conciencia de Manolo, a quien le muestra la realidad de sus adaptaciones camaleónicas. Aunque el paso de Emilio Gutiérrez Caba por la película se redujo a un único día de rodaje, su relación profesional con Gil fue correcta. Siendo consciente de que ya no era el director de sus inicios, aquel del que le hablaron su madre y su tía, el actor vallisoletano valoraba su *background* y a día de hoy es consciente de que la película reviste cierto interés:

*De camisa vieja a chaqueta nueva* es una película menor. Solo se puede observar el buen oficio de una película de encargo. Sí es verdad es que existe un intento de crítica social por parte de Vizcaíno Casas, aunque tiene una marcada tendencia derechista. Es una película observable, si bien no refleja un hecho social. Por mi parte no soy nada sectario, lo único que me preocupa es que la película sea interesante. En este caso, la película se centraba en una actitud de cierto chaqueterismo dialéctico que no deja de ser algo inherente a la naturaleza del ser humano<sup>730</sup>.

Vizcaíno y Gil no critican tanto las lógicas modificaciones en las orientaciones personales como las veleidades del pensamiento ideológico al abrigo del *sol que más calienta*. De ahí que, aun con reservas, se pueda calificar de interesante la propuesta de

---

<sup>730</sup> Emilio Gutiérrez Caba recuerda así una anécdota de su día de rodaje: «Durante la filmación de *De camisa vieja a chaqueta nueva* estuvimos rodando un día en el campo, en un pinar cercano a la carretera de Barcelona, y recuerdo que había una cantidad enorme de procesionarias, que son unos gusanos

los autores. Siguiendo a José Enrique Monterde, estamos ante «una implacable acusación de los diversos cambios operados en el seno del Franquismo, con la transición como colofón» (Benet, 1989: 60), mordaz sátira de muchos de los personajes que poblaban el panorama político posfranquista. Exhibiendo un talante tolerante y sin ánimo de crear controversia, Rafael Gil definió su película como

un documento de humor, no partidista, sobre los chaqueteros, que son una raza universal. Contamos una historia muy real y sin protagonista concreto, pero que responde a un tipo humano: el arribista, que en el caso español ha ido cambiando de chaqueta a lo largo de los últimos cuarenta años. El filme quiere ser también una crónica, por eso hemos incluido fragmentos de NO-DO con Churchill, Stalin, Franco, Eva Perón...<sup>731</sup>

#### VIII.2.5. *Las autonomías* (1983)

*Las autonomías* es una mordaz comedia que puede ser tildada de burla al Estado autonómico –un letrero explicativo posterior a los títulos de crédito iniciales aclara que, dentro de la artificialidad de ciertos procesos autonómicos, respeta aquellas autonomías avaladas por la tradición histórica–, pero que, transcurridos más de treinta años desde su estreno, se observa que existe una cierta actualidad de algunos de sus planteamientos políticos e idiomáticos, aun siendo exagerados.

Basada en el *best-seller* del mismo título de Vizcaíno Casas, publicado en 1981, *Las autonomías* se concibió como una coproducción entre Filmayer Producción (65%) y Coral P.C. (35%), rodada, durante treinta días, en Navacerrada, Guadarrama, Miraflores de la Sierra y El Escorial, aparte de Torreldones, convertido en el pueblo ficticio de Rebollar de la Mata. En el reparto vuelven a aparecer los habituales del cine de Gil de sus últimos años (José Bódalo, Fernando Sancho, Manolo Codeso, Ángel de Andrés, Antonio Garisa, Rafael Hernández...), desempeñando el rol del alcalde Austrasigildo, Alfredo Landa, en la línea de aquellos personajes que interpretó la década anterior. Empero, el actor navarro no guardó un buen recuerdo de su participación, aun siendo consciente del tipo de filme que era cuando recibió el guion y habiendo leído previamente la obra literaria. La llegó a calificar de «apología golpista»: «La media hora

---

enormes que estaban en los pinos. Estaban todas por el suelo y son muy urticantes, lo que producía una visión muy curiosa». Entrevista telefónica con el autor (11/08/2016).

<sup>731</sup> *La Vanguardia*, 8 de octubre de 1982.

final, cuando aparece el coronel que interpretaba Ismael Merlo, era de cárcel (...). Que ya estaba en el libro, pero que Rafael Gil potenció» (2008: 243). Aun cuando su relación con el director había sido agradable, calificándole como «un encanto de señor» (Ordóñez, 2008: 294), años después seguía arrepentido de su trabajo para esta película, de la que destacaba más el aspecto político que el puramente cómico, *arremetiendo*, además, contra Gil en una suerte de ejercicio de exculpación: «Mira, ya sabes de sobra que tanto Sáenz de Heredia como Rafael Gil eran dos señores muy de derechas. La diferencia es que Sáenz de Heredia era inteligente» (Ordóñez, 2008: 243). Aun siendo un gran actor que, no obstante lo anterior, tiene en su filmografía muchas de las denominadas *películas alimenticias*, de sus palabras se infiere un intento de congraciarse con todos aquellos que han denostado la película y como defensa a las pasionales reacciones que tuvieron lugar desde el estreno de la película.

En su exhibición en salas comerciales, *Las autonosuyas* fue autorizada para todos los públicos el 3 de julio de 1983, con seis de los siete miembros de la Subcomisión de Clasificación de la Comisión de Visado de Películas Cinematográficas favorables a esta calificación<sup>732</sup>, quedando la distribución a cargo de Filmayer Distribución. Estrenada en Madrid (Palacio de la Música, Cartago y Juan de Austria) el 4 de agosto de 1983, la película tuvo cierta aceptación, recaudando 58.914.115 pesetas<sup>733</sup> sobre un coste total de 31.427.000 pesetas, no obstante las vicisitudes de exhibición por las que tuvo que pasar en diversas partes del territorio nacional. En *ABC* hicieron constar las deficientes condiciones de estreno en el Palacio de la Música (como así me confirmó Rafael Gil hijo), con unas lonas que cubrían toda la fachada del cine, que impedían la diáfana apreciación no solo de la película proyectada, cuyo cartel no estaba a la vista, sino también si la sala continuaba con su normal desarrollo<sup>734</sup>. En San Sebastián, la proyección de la película en el cine Trueba fue suspendida al día siguiente del estreno, afirmando sus responsables que habían recibido graves amenazas en caso de continuar con la exhibición. Desde la propia Consejería de Educación del Gobierno Vasco se *aconsejó* su no proyección. Por su parte, en Barcelona, el cine París la había programado para el 8 de agosto de 1983, pero finalmente fue retirada de cartel al estimarse que un proceso histórico y político tan importante en Cataluña no debía ser

---

<sup>732</sup> AGA 42/03566.

<sup>733</sup> [http://www.mecd.gob.es/bbddpeliculas/buscarDetallePeliculas.do?brscgi\\_DOCN=000017810&brscgi\\_BCSID=afa0b92e&language=es&prev\\_layout=bbddpeliculasResultados&layout=bbddpeliculasDetalle](http://www.mecd.gob.es/bbddpeliculas/buscarDetallePeliculas.do?brscgi_DOCN=000017810&brscgi_BCSID=afa0b92e&language=es&prev_layout=bbddpeliculasResultados&layout=bbddpeliculasDetalle). [última visita: 22-11-2016].

<sup>734</sup> *ABC*, 6 de agosto de 1983.

objeto de un tratamiento cómico. Ello motivó una extensa carta de Vizcaíno Casas publicada en el diario *ABC* en la que ponía en entredicho la libertad de expresión como principio fundamental sobre el que se asienta el Estado de Derecho, y que aquí se reproduce en parte:

Lo que está sucediendo con la película *Las autonomías*, que Rafael Gil dirigió sobre mi novela del mismo título, resulta inaudito en un Estado de Derecho que afirma a todas horas su raíz profundamente democrática (...). En todo caso, y aun admitiendo en el puro terreno de la dialéctica que en *Las autonomías* se discrepe duramente de ciertos principios autonómicos, e incluso del mismo sistema, siempre se hace desde el prisma del humor (...). Silenciar las opiniones contrarias constituye corruptela propia de las tan denostadas dictaduras; hete aquí que en España, y ahora mismo, se está amordazando la libertad de expresión en este caso concreto, sin reparar en los graves perjuicios que se causan a unos empresarios y, lo que resulta más grave, infringiendo la Constitución ante la actitud inhibida o complaciente o incluso jubilosa de quienes mayor obligación tienen de defenderla<sup>735</sup>.

Las críticas, pues, fueron generalmente negativas: así, Diego Galán, en *El País* habló de que «más que de caricatura convendría hablar de patochada»<sup>736</sup>, mientras que Colón, en *ABC* la calificó de «caricatura burda, una astracanada, con comicidad de chascarrillos, latiguillos oportunistas, lugares comunes, yéndose a lo más fácil», destacando, eso sí, la interpretación de José Bódalo, «más encajado, más sobrio» (por esta película, José Bódalo ganaría el premio al mejor actor de reparto del Círculo de Escritores Cinematográficos).

Cuestiones políticas aparte, la película está repleta de situaciones cómicas, además de todo un cúmulo de personajes variopintos: el desaliñado sacerdote comunista con suéter sobre los hombros que insiste en que le tuteen; el militar retirado, Don Ángel (Ismael Merlo), franquista y patriota acérrimo, que vive retirado en su mundo de recuerdos; la pareja de policías (El Gordo y el Flaco)...

Impagable es así la secuencia del encuentro del Conseller catalán (Antonio Garisa) y el Embajador vasco (Tomás Blanco), hablando cada uno en su idioma y necesitando de un traductor, hasta que caen en la cuenta de que éste no se entera de nada y el Conseller acaba preguntando al embajador si habla español.

---

<sup>735</sup> *ABC*, 3 de septiembre de 1983.

<sup>736</sup> *El País*, 6 de agosto de 1983.

Embajador Vasco (E.V.): Por supuesto, mi madre era de Madrigal de las Altas Torres<sup>737</sup>.

Conseller (C.): Pues si le parece podemos hablar en español.

E.V.: Ehhh, caste-llano, según la Constitución del Estado Central (...).

C.: ¿Con qué empezamos? ¿Con chacolí o con vino del Priorato?

E.V.: Si tuviese usted un buen Jerez...

C.: Me ha regalado uno el representante de la Nacionalidad Andaluza Occidental.

También son notables *gags* cómicos la inicial presentación por un narrador de los personajes más importantes de la historia, que se dirigen directamente al espectador en pos de una mayor complicidad con los acontecimientos que están a punto de presenciar; todo lo relacionado con la creación de un idioma propio, el farfullo, como consecuencia de un defecto del habla del alcalde Austrasigildo, reconvertido en Presidente del Ente Preautonómico Serrano con capital en Rebollar de la Mata; o la polémica parodia del 23-F llevada a cabo por el militar retirado el día de la constitución oficial del Ente. Sin embargo, se ha criticado con aspereza su final, que comparten película y obra literaria, con el derrumbe del nuevo edificio del Consejo del Ente Autónomo Serrano, de cuyos restos surge la bandera de la España franquista, cual Ave Fénix, como símbolo de una España unida, grande y libre, esperanza de sus autores ante el caos y desorden reinantes, y cuya diáfana interpretación no puede ser justificada por ningún tamiz cómico<sup>738</sup>. No se puede olvidar, empero, que la orientación ideológica del filme ya había sido anticipada en los títulos de crédito iniciales, sobreimpresos en fondos pictóricos alusivos a los orígenes y confirmación de la indisoluble unidad de España<sup>739</sup>.

#### VIII.2.6. *Las alegres chicas de Colsada* (1983)

Rafael Gil no pretendió que *Las alegres chicas de Colsada* fuera la última película de una filmografía prolífica y continuada desde que rodara durante la Guerra Civil sus cortos junto a Antonio del Amo. Es más, pretendió dilatarla aún más en el tiempo, a corto plazo con otra adaptación de Vizcaíno, *Hijas de María*, y al menos hasta

---

<sup>737</sup> Lugar de nacimiento de la Reina Isabel I de Castilla, símbolo de la unidad de España.

<sup>738</sup> La propia productora agradece en los títulos la ayuda desinteresada de la Fundación Francisco Franco.

<sup>739</sup> Las obras pictóricas son *La rendición de Granada* (1882, Francisco Pradilla); *Primer desembarco de Cristóbal Colón en América* (1862, Dióscoro Puebla); *La rendición de Breda* (1634, Diego de Velázquez); y *Los fusilamientos del 3 de mayo* (1813-1814, Francisco de Goya).

que tuviera fuerzas para continuar dirigiendo. Pero, en retrospectiva, *Las alegres chicas de Colsada* es una película con la que Rafael Gil no le hubiera importado finalizar su trayectoria profesional. Y no por la película en sí, que resulta un tanto fallida, aburrida y extemporánea, sino por su vuelta a uno de sus géneros más amados: la revista<sup>740</sup>. Así lo expresa en la dedicatoria inicial del filme:

Esta película quiere ser un homenaje a la revista, un género popular de tan brillante tradición en el teatro español. Al evocar alguno de sus números más famosos, dedicamos un recuerdo emocionado a los ilustres Maestros que los compusieron, y a las vedettes, a las segundas figuras, a los cómicos, a las entrañables vicetiples, a los galanes, a los empresarios, a los músicos..., a todos cuantos nos hicieron reír y gozar a lo largo de tantos títulos inolvidables. Elementales exigencias de la historia inventada, cuyo ambiente y buena parte de su anecdotario son sin embargo bien ciertos, han obligado a licencias cronológicas y de detalle fácilmente comprensibles. Ésta pudiera ser la síntesis y la intención del film. ¡Viva la revista!

(Mientras se escucha la voz en *off* aparecen imágenes de grandes estrellas y momentos de la revista).

Según Gil, estamos ante un género «que marca una época, que quedará para siempre, en una eterna vocación, como sucede con el musical americano»<sup>741</sup>.

Como en *El sobre verde*, la historia, cuyo argumento original y diálogos son de Vizcaíno Casas (basados parcialmente en su libro *Mis Episodios Nacionales*), no es sino una excusa para introducir números musicales de diversas revistas, esta vez al servicio de Tania Doris, estrella principal del Teatro Apolo de Barcelona y que en muchos de sus espectáculos contaba como *partenaire* a Luis Cuenca, coprotagonista de la película. La *vedette* estaba, precisamente, unida sentimentalmente a Matías Colsada, el gran impulsor de la revista española y auténtico descubridor de Lina Morgan, que en el filme es interpretado por José Bódalo.

La película está coproducida por EMCITE S.A (73,33%) y Coral (26,67%). Los exteriores e interiores naturales están rodados en Barcelona, Manresa y Madrid durante 24 días, trabajando otros 18 en los Estudios Profilmes y Publivisión de Barcelona. Durante el rodaje en la Ciudad Condal, los actores José Bódalo y Antonio Garisa debían

---

<sup>740</sup> El título original de la película iba a ser *¡Viva la revista!*

<sup>741</sup> *La Vanguardia*, 3 de mayo de 1983.

desplazarse diariamente desde Madrid, donde estaban haciendo representaciones teatrales.

Clasificada para salas comerciales como no recomendada para menores de 13 años el 4 de noviembre de 1983, fue distribuida por Cinema International Corporation. Su estreno acaeció el 3 de febrero de 1984 en el cine Coliseum de Madrid y acabaría siendo un fracaso en taquilla al recaudar únicamente 25.468.038 pesetas<sup>742</sup>, poco más de la mitad de su coste total (47.365.600 pesetas), encarecido por el pago de derechos de las canciones de revistas de los años cuarenta y cincuenta<sup>743</sup>.

Consecuentemente, las críticas no podían ser muy positivas: así, C.S.F. sostuvo en *ABC* que «sólo los muy *camp* o los irreductiblemente “nostálgicos” podrán salir contentos de esta pretendida “revisión”, de este homenaje sin destinatario (...). El espectáculo, en su conjunto, es de una entristecedora ramplonería»<sup>744</sup>. Diego Galán de *El País* sería más duro en su comentario: «La realización es tosca, sorprendente en un cineasta como Gil, si se recuerda la corrección técnica de sus primeras películas»<sup>745</sup>. Sin estar, pues, ante una buena película, su tema sí es totalmente coherente con el *íter* vital y profesional de Rafael Gil, nostálgico de una época cuyo esplendor ya se apagó.

#### VIII.2.7. Coda a una vida de cine

El fracaso comercial de *Las alegres chicas de Colsada* no mina el ánimo de un Rafael Gil que había alcanzado ya las siete décadas de vida y que iba camino de los cincuenta años en la profesión. Pero la realidad política y social del momento era cada vez menos proclive a sus ejercicios nostálgicos o reaccionarios. Sus últimos filmes habían desatado una inquina irracional o una indiferencia absoluta y solamente su pasión desbordante y sus ansias por continuar al pie del cañón a costa de lo que sea le hacen luchar contra los elementos e intenta sacar adelante las muchas ideas y proyectos que siguen rondándole, el más inmediato, *Hijas de María*. Según consta en un documento de Coral encontrado en su archivo personal, el posible reparto de la nueva

---

<sup>742</sup> [http://www.mecd.gob.es/bbddpeliculas/buscarDetallePeliculas.do?brscgi\\_DOCN=000018138&brscgi\\_BCSID=6e86ce46&language=es&prev\\_layout=bbddpeliculasResultados&layout=bbddpeliculasDetalle](http://www.mecd.gob.es/bbddpeliculas/buscarDetallePeliculas.do?brscgi_DOCN=000018138&brscgi_BCSID=6e86ce46&language=es&prev_layout=bbddpeliculasResultados&layout=bbddpeliculasDetalle) [última visita: 22-03-2017].

<sup>743</sup> Es el coste atendiendo al presupuesto incluido en AGA 42/03569. No obstante, en declaraciones a *ABC* el 8 de junio de 1983, Matías Colsada cifraba el coste total por el doble de lo que pensaban, con lo que, si atendemos a sus comentarios, llegaría a costar casi cien millones, con lo que las pérdidas económicas fueron cuantiosas.

<sup>744</sup> *ABC*, 7 de febrero de 1984.

<sup>745</sup> *El País*, 5 de febrero de 1984.



adaptación de Vizcaíno Casas estaría encabezado por Julia Gutiérrez Caba, José Bódalo, Mari Carmen Prendes, Antonio Garisa, Fernando Sancho, Florinda Chico y Alfonso del Real. En dicho documento se hace constancia de que «la auténtica estrella de la película es el grupo de las seis alumnas, que se lanzará publicitariamente en conjunto, como se hizo con las azafatas del *Un, dos, tres*, por ejemplo»<sup>746</sup>, para el que se habían barajado las siguientes actrices: Ana Marsillach, Sonia Martínez, Emma Suárez, Silvia Marsó, Pitina Sancho y Lola Forner (como hermana de una de las alumnas). El coste estimativo de esta historia, cuyo arco temporal seguía la línea de *Hijos de papá* y *De camisa vieja a chaqueta nueva* al abarcar tres décadas desde 1950, ascendía a 47.803.500 pesetas y el calendario de rodaje previsto estaba en torno a cinco semanas.

Mientras pugna por sacar adelante la financiación de *Hijas de María*, Gil realiza una labor de divulgación de una Historia del cine español de la que él había sido (y quería continuar siéndolo) parte protagonista. De esa inquietud son resultado las entrevistas con Fernando Méndez-Leite en el imprescindible programa de TVE *La noche del cine español*, con quien repasó algunas de sus mejores películas de los cuarenta y cincuenta: *Viaje sin destino*, *Huella de luz*, *El clavo*, *El fantasma y doña Juanita*, *La fe*, *La calle sin sol*, *Mare Nostrum*, *El gran galeoto* o *La guerra de Dios*. Simultáneamente acude a conferencias y homenajes que le tributan compañeros e historiadores cinematográficos. En marzo de 1985 asiste a la conferencia *El cine de Rafael Gil. Del Franquismo al cambio* en el Centro de Estudios Sociales, Políticos y Económicos y Fuerza Nueva Editorial, con Félix Martialay ejerciendo de moderador. En septiembre del mismo año se desplaza a Cartagena para participar en un seminario organizado por la Universidad de Murcia con una intervención titulada *El cine y el mar*, donde afirma que un *biopic* sobre el General Franco sería el filme que coronaría su carrera. En un momento en que aseveraciones de este tipo, con la progresiva consolidación del régimen democrático, resultan extemporáneas –aparte de la insalvable dificultad de encontrar financiación para un proyecto de estas características–, Gil no tiene reparos en señalar que «la personalidad de Franco tiene un interés en todo el mundo que está por encima de la política»<sup>747</sup>.

Otros proyectos, guiones, argumentos o simples bocetos de ideas seguían guardados en sus cajones, a buen recaudo desde que en 1978 decidiera *monopolizar* su

---

<sup>746</sup> Documento mecanografiado sin fechar acerca de la producción de *Hijas de María*, en el archivo privado de Rafael Gil.

<sup>747</sup> *La Vanguardia*, 25 de septiembre de 1985.

obra en torno a las adaptaciones de Vizcaíno Casas, y cuyo descubrimiento no está exento de curiosidad y sorpresa. De algunos de ellos estaba previsto que se hiciera cargo el mismo cineasta, como una adaptación de *Los renglones torcidos de Dios*, de Torcuato Luca de Tena (con el propio Torcuato y Cayetano Luca de Tena en la adaptación). Otros no queda demostrado que se pusiera tras la cámara o ejerciera únicamente tareas de producción: *El árbol de la ciencia*, sobre la conocida novela de Pío Baroja con guion de Luis Pérez Bastías; *Muerte en el barrio*, un drama con prólogo, cinco cuadros y epílogo; una nueva adaptación de *Mi adorado Juan*, de su adorado Miguel Mihura; *El largo camino* (basado en *El niño y el mar*), adaptación a cargo de José Germán Huici; *La condesa de Montemarino*, con idea, argumento y guion de Esteban Farré...

En esa suerte de activo *descanso del guerrero* del que disfruta el cineasta, también aprovecha para estar más tiempo cerca de su familia y sus amigos entre su natal Madrid y su adoptiva Benicassim, donde desde finales de los cincuenta tenía su residencia veraniega. Pero la desgraciada aparición de un cáncer de colón cercenaría todas sus ilusiones. Aunque en un principio es sometido a una operación con relativo éxito, la enfermedad reaparece con toda su virulencia y, siguiendo su inexorable rumbo, acaba con el director que había marcado toda una época en nuestro cine. Su fallecimiento en el Hospital Clínico de Madrid el 10 de septiembre de 1986 (precisamente el mismo día en que concluía la XLIV edición de la Mostra de Venecia) fue llorado por muchos profesionales, que habían visto en Gil una parte imborrable de un cine español que, a la sazón, se antojaba lejano en el tiempo. En su sepelio en el cementerio de la Almudena estuvieron presentes muchos de sus amigos de la profesión: Fernando Sancho, Ana Mariscal, José Sacristán, José María Forqué, José Antonio Nieves Conde, Fernando Vizcaíno Casas o Fernando Rey. El actor gallego, por ejemplo, siempre le estuvo muy agradecido, como declaró en el momento de su muerte: «Demostró tener mucha confianza en mí cuando casi nadie la tenía»<sup>748</sup>. Como corolario de toda una época hacemos nuestras las poéticas palabras de José Luis Guarner que, en cierta medida, han iluminado esta investigación:

Su carrera, en cualquier caso, parece emblemática de toda una generación de jóvenes enamorados del cine a la que un contexto pobre intelectualmente y raquítico industrialmente impidió dar lo mejor de sí misma. Demos tiempo al tiempo para determinar si Rafael Gil ha dejado en el cine español una huella de

---

<sup>748</sup> *El País*, 11 de septiembre de 1986.

luz o una herida luminosa. Lo que parece claro es que sin sus películas el cine español habría sido no mejor, ni peor, sino un poquito diferente<sup>749</sup>.

---

<sup>749</sup> GUARNER, J. L.: «Rafael Gil y su sombra», en *La Vanguardia*, 16 de septiembre de 1986.

## IX. CONCLUSIONES

Analizar, entender y valorar el legado del cineasta Rafael Gil en la Historia del cine español no ha sido tarea sencilla, más aún si se considera el poso de olvido y rechazo que ha ido recibiendo entre los historiadores y estudiosos de los últimos años de la Dictadura y primeros veinte años de la restauración democrática. La revisión que en los últimos tiempos ha sufrido el cine rodado durante la inmediata posguerra ha ido poniendo en valor ciertos títulos y determinados cineastas que, por extensión, ha alcanzado a un joven Rafael Gil, cuyos primeros filmes destilaban frescura y ambición. Sin embargo, su talante conservador, su admiración por Franco y su declarado catolicismo le han supuesto una losa cuyo peso ha ido *in crescendo* con el devenir de los años. Su etiqueta de director *oficialista*, así como su marcada comercialidad desde que fundó su productora y, muy especialmente, desde que accedió a los jugosos acuerdos con la filial de Paramount en España, Cinema International Corporation –que le comprometieron en determinadas ocasiones a rodar por *necesidades de exhibición*–, no han jugado en su favor a la hora de valorar su filmografía.

Ha sido necesario un exhaustivo recorrido por su obra para descubrir sus actitudes, sus inquietudes primerizas, sus escritos, su ambición por otorgar valía y categoría a un maltrecho cine español, su ansia por coadyuvar a la consolidación de la industria, pero también sus razones para abogar por la comercialidad, que deviene prioritaria desde el momento en que funda Coral Producciones Cinematográficas, aun sin desoír a amigos productores que, esporádicamente, le encargaban algún proyecto.

Cierto es, no obstante, que dicha comercialidad no ha de ser una rémora que lastre la calidad del producto. Excepto en contadas ocasiones vistas a lo largo de esta Tesis, Gil nunca sacrificó el perfecto acabado de un filme en aras a una mayor premura en el tiempo de producción que le permitiera acometer nuevos proyectos. Fue un *filmmaker* prolífico –aun sin llegar a los números de Pedro Lazaga o Mariano Ozores– y, en términos cuantitativos, cada año rodaba uno o dos títulos, pero ello no fue óbice para mantener un alto nivel cualitativo, al que contribuían sus consagrados colaboradores: en la fotografía, reputados *cinematographers* trabajaron para él (Alfredo Fraile, José Fernández Aguayo, Cecilio Paniagua, Michel Kelber...), mientras que en los decorados un preclaro nombre ocupa casi toda su filmografía: Enrique Alarcón. Los guiones fueron firmados por autores de probado prestigio durante el Régimen, como Miguel Mihura, Rafael J. Salvia, Vicente Escrivá, José López Rubio o Rafael García

Serrano, pero exceptuando los libretos de Mihura, Gil siempre se sintió más cómodo en las adaptaciones de obras literarias de escritores consagrados, fueran canónicos (Miguel de Cervantes, Armando Palacio Valdés, Alejandro Pérez Lugín, Pedro Antonio de Alarcón, Azorín, Miguel de Unamuno, Benito Pérez Galdós...) o contemporáneos (Wenceslao Fernández Flórez, Enrique Jardiel Poncela, José Santugini, Fernando Vizcaíno Casas...). Podemos inferir, pues, que el minucioso trabajo que el cineasta realizó en cerrada conjunción con sus colaboradores explica la elevada factura artística inherente a sus películas, planificadas en todas sus facetas, lejos de cualquier ejercicio de espontaneidad.

Siempre fue consciente de la importancia de rodearse de un equipo de trabajo solvente, pues opinaba que la creación de una obra fílmica era el resultado de la conjunción de esfuerzos de profesionales, dotados de talento, pero siempre dispuestos al trabajo. La tradición del viejo Hollywood siempre estuvo presente en su forma de pensar, de tal forma que odiaba ese cine que, peyorativamente, calificaba de *presuntuoso e intelectualoide*, fruto de la teoría francesa del cine de autor y convertido en dogma inatacable por *Cahiers du Cinéma*. En atención a los postulados defendidos desde la revista creada por André Bazin, Jacques Doniol-Valcroze y Joseph-Marie Lo Duca y a lo desarrollado en esta Tesis podemos concluir que Gil, más que un *auteur*, fue un *metteur-en-scène*, al someter su trabajo a la ilustración técnicamente impecable de las convenciones dominantes en el cine. En los años ochenta, ya en el ocaso de su carrera, Gil abona nuestra conclusión al opinar que el gran cine de su tiempo y el revulsivo a los *pedantes intelectuales* era el que realizaban Spielberg, Lucas y sus seguidores (Linares, 1984: 112), aquel que se dotaba de inmensos profesionales en todas las parcelas de creación de un filme. Y por eso consideraba que el cine español iba siempre a distancia del gran cine del mundo: «Del cine auténtico, que es el de éxito, el que hace un equipo y no un autor –¿Qué broma es ésa del cine de autor?–» (Linares, 1984: 112).

Una vez analizado el *corpus* fílmico, podemos determinar que Rafael Gil ocupa una posición destacada en la Historia del Cine Español y que el mérito de sus obras ha trascendido a su trayectoria vital, alcanzando la categoría de jalones significativos en nuestra cinematografía. A ello hay que añadir la necesidad vista de replantear los deméritos de otras para dotarlas, en su caso, de una mayor enjundia o para matizar y/o anular las razones de su desmerecimiento. Gil se ha visto lastrado por diversas consideraciones que han minado su valoración. Ha quedado demostrado que su

concepción del cine como trabajo en equipo, por el que la autoría del director queda diluida por la necesidad de cooperación con sus colaboradores más inmediatos, para que, en conjunción, creen el producto fílmico, no ha jugado en su favor. En paralelo, aunque pueda resultar paradójico, su ultraactividad, un desmedido afán por encadenar rodajes sin solución de continuidad, y, sobre todo, las contraproducentes *necesidades de exhibición* inherentes a sus acuerdos de distribución con la *major* Paramount le hicieron, en ocasiones, entrar en proyectos que estaban lejos de sus inquietudes artísticas, y que en cierta forma le hicieron menguar su fortuna crítica entre los estudiosos cinematográficos. Como hemos visto, un factor devino básico en su productividad como director: la existencia detrás de una potente distribuidora que aseguraba la presencia de la película en las carteleras. En el caso de Gil, acuerdos con la Warner y, sobre todo, con Paramount —a partir de 1965 con *Currito de la Cruz*—, allanaron, sin duda alguna, su periplo en la dirección y coadyuvaron a la fecundidad de su filmografía. Aunque no podemos afirmar con rotundidad que la carrera de Gil hubiera llegado a su fin de no mediar los acuerdos con la *major* norteamericana y haberse convertido desde 1975 en el máximo responsable de Azor Films, filial de Cinema International Corporation, es indudable, sin embargo, que hubiera tenido lugar una merma de sus producciones si estimamos como base para esta aseveración el recorrido profesional de otros compañeros de generación en esos años como Antonio del Amo (solo dos películas desde 1966 hasta su fallecimiento en 1991), Luis Lucia (tres películas en 1971-1972 y ninguna más hasta su muerte en 1984), José Luis Sáenz de Heredia (ninguna película desde 1975, tras haber filmado nueve en los cinco años anteriores, hasta su deceso en 1991), Arturo Ruiz Castillo (ninguna película rodada desde 1968 hasta su muerte en 1994) o Antonio Román (ninguna película desde 1970 hasta su fallecimiento en 1989). Sin entrar a considerar las particularidades y opciones personales de cada uno de los directores nombrados, el que no existiera un emporio cinematográfico para poner en marcha sus proyectos condicionó, en cierta medida, su abandono de la profesión.

A partir de nuestra investigación podemos concluir que gracias a los adelantos de distribución, Rafael Gil pudo levantar muchas de sus producciones, pero también inferimos que, aun con la seguridad de tener a Paramount detrás de sus películas, siempre intentó sacar adelante aquellos proyectos que más se acercaran a sus inquietudes como cineasta, adaptar las obras de los autores que más admiraba y filmar películas con intencionalidad no solo comercial sino con pretensiones de *qualité*. Sin embargo, externalidades no deseables, como las consabidas *necesidades de exhibición*,

supusieron, en ocasiones, un lastre para Gil, con productos por debajo de una mínima calidad técnica y artística, como fueron los casos de *El marino de los puños de oro* o *El sobre verde*.

La proliferación de títulos en su filmografía no fue óbice para, con las lamentables excepciones impropias de un profesional como Gil, construir una armazón fílmica sólida, acorde con la importancia que le daba a la forma. Aunque no fue ajeno a las innovaciones que se iban produciendo en el cine mundial y, muy especialmente, al otro lado de los Pirineos, donde se desencadenaba toda una revolución teórica en torno al concepto de la autoría, el director siguió siendo fiel a su visión de lo que debía ser el cine. En busca de una comunión con el espectador, para quien en definitiva iba dirigida la obra, optaba por una comunicación directa, sin fisuras, sin dar pie a ambigüedades interpretativas que pudieran revertir en el buen entendimiento de la película. Nunca fue amigo de arrequives ni ringorranos, ni complejidades que lastraran el medio de comunicación claro, directo y conciso que debía ser un filme, la sencillez que debería regir la narratividad del texto fílmico; por eso mismo, en contadas ocasiones abandonó el Modo de Representación Institucional teorizado por Noël Burch y dominante en el Hollywood clásico, «omnisciente, altamente comunicativo y hasta cierto punto autoconsciente» (Stam, 2001: 173), con una continuidad espacial y temporal que lleve a una coherencia del relato y a una perfecta interpretación de la historia, de tal manera que todos los elementos fílmicos se integren en una ordenación causal. En encarnizada lucha con los pobres medios de que disponía el cine español en su lucha con el gigante americano, abogó por un cuidado exquisito en todos los apartados técnicos: todos sus filmes se caracterizan por su cuidada y exquisita fotografía, desde sus colaboraciones en blanco y negro con Alfredo Fraile hasta el colorido del que dotó a la imagen José Aguayo; los decorados que Enrique Alarcón, referencia para sus compañeros y artista olvidado para el resto, diseñó para muchos de los títulos de Gil se encuentran entre los más destacados de la historia de nuestro cine; su meticulosidad devino en la realización de trabajos que buscaban la naturalidad ante todo. Porque, en el caso de estos profesionales, no podemos pensar en ellos como meros técnicos, sino como autores cuyo trabajo, dotado de significado y narratividad y que no servían simplemente de fachada fotográfica o decorativa, coadyuvaban al buen éxito del filme.

Para Rafael Gil, lo esencial era crear un entramado industrial consolidado, que las películas tuvieran una factura digna, que los temas fueran españoles, para lo que se sustentó en la rica literatura española. Y sabiendo de su oficio, todos los grandes

intérpretes y técnicos españoles trabajaron con él, incluso en los últimos días de su vida, donde su consideración crítica era la de un cineasta reaccionario que había vivido sus mejores tiempos treinta años atrás.

Del análisis de cada una de sus películas podemos afirmar algunas conclusiones en orden a la valoración crítica de las distintas etapas de su filmografía: Su cine de los cuarenta tiene algunos jalones significativos, parafraseando a Pérez Perucha, que por sí solos contribuyen a redimir una oscura etapa en nuestro cine como fue la inmediata posguerra: *Huella de luz*, *El clavo*, *La pródiga*, *La calle sin sol* o *Una mujer cualquiera* son algunos ejemplos que muestran la evidencia de sus inquietudes artísticas y de la frescura y preocupación característica de la primera parte de su obra. Otros títulos sucesivos destilan poética y sencillez como el revisionable *Teatro Apolo*, *Un traje blanco*, *¡Viva lo imposible!*, *El Litri y su sombra* o *Siega verde*, uno de esos títulos olvidados que rezuman belleza en cada uno de sus fotogramas. Sus adaptaciones de los clásicos literarios de los setenta nos devuelve al Gil de sus primeros tiempos, el que buscaba prestigiar el cine a través de las grandes obras de nuestra Literatura. Y si fue vilipendiado por sus últimos títulos más reaccionarios y tachado incluso como fascista, el paso del tiempo los posiciona no solo como ejemplos de nostalgia de tiempos pasados, como casi se encargan de demostrar sus insertos de NO-DO, sino como ejercicios críticos, aun minoritarios, de una Transición democrática que no solo destacó por sus luces en la oscuridad que se preveía, sino por las dudas, miedos y rechazos a ejercicios irresponsables de las ansiadas y recuperadas libertades públicas.

De esta manera, a partir del desarrollo de esta Tesis podemos concluir que tachar su obra de conservadora, fascista, reaccionaria y popular sería hacer un comentario simplista y alejado de una realidad constatada por un análisis riguroso; ha quedado demostrado, a nuestro parecer, que es necesario ver (y entender) las películas, así como valorar (y comprender) el contexto en el que para filmar había que condescender habitualmente con unas difíciles circunstancias que servían más de parapeto que de acicate. Como hemos visto, Gil fue un enconado detractor de algunas medidas emanadas desde la administración franquista, en pos de una consolidación de un cine tan errático y pobre como el nuestro; denodadamente pugnó, desde su humilde atalaya y en distintas tribunas con su pluma crítica, por la abolición del doblaje y de la censura. De hecho, en contra de lo que pudiera parecer, no se salvó de problemas con la censura en algunos de sus títulos más polémicos, desde *La fe*, *Una mujer cualquiera* y *La noche del sábado* hasta títulos producidos por él como *La mujer de otro* y *Verde doncella*.



Para Pérez Perucha, «el cine español, como cualquier otro, no es bueno ni malo, es, simplemente, particular, concreto, específico» (1992: 10). Esa especificidad alcanzó su apogeo en los años de la Dictadura: aun siendo un cine subsidiario al estar fuertemente marcado por influencias externas y, en especial, por el Modo de Representación Institucional implantado desde el cine de Hollywood, los temas y el ambiente eran españoles, en conjunción con el entorno sociopolítico, que tanto constreñía la libertad de nuestro cine. Podemos colegir a partir de ello que el contexto histórico reporta unas condiciones que deben ser estimadas para entender que los directores no siempre podían hacer el cine que querían, sino el que podían, con todas las restricciones y cortapisas posibles que hacían que filmar en España fuera una auténtica aventura. Hay que valorar el contexto sociopolítico en que se desarrolló mayormente la obra de Gil y buscar en sus películas «las sin duda profundas huellas de su tiempo que toda obra artística ha de encerrar forzosamente»<sup>750</sup>.

En opinión de Rafael Gil, «el arte tiene que fluir espontáneamente de la sensibilidad para ser personal, porque es la propia sensibilidad la que manda en la persona y porque resulta inútil querer crearse una personalidad, formada como se forma una cultura»<sup>751</sup>. En el transcurso de esta Tesis hemos podido observar que Gil rodó, excepto en contadas ocasiones, un cine cercano a su concepción vital, a sus inquietudes personales. Desde sus inicios en CIFESA hasta su paso a la producción, pasando por sus trabajos para Cesáreo González y Aspa Films, el grueso de su extensa filmografía obedece a premisas particulares, a sus gustos literarios y cinematográficos. Aunque no siempre fueron coherentes su visión teórica del cine y su propia obra por transigir con criterios mercantilistas, podemos concluir que el cine de Rafael Gil brotó de su sensibilidad, que buscó una comunión con el espectador y que su obra es resultado consecuente de sus profundos ideales conservadores y católicos.

---

<sup>750</sup> CASTRO DE PAZ, José Luis: “La encrucijada de la historia del cine español”, en *Comunicar*, 29, 2007, p. 41.

<sup>751</sup> Texto mecanografiado de Rafael Gil (sin fecha ni referencia), en archivo personal del director.

## X. BIBLIOGRAFÍA

### X.1. Monografías

- Aguilar, J. & Losada, M. (2008). *Carmen Sevilla*. Madrid: T&B Editores.
- Antón Sánchez, L. (2000). *César Fernández-Ardavín. Cine y autoría*. Madrid: EGEDA.
- Alarcón, P.A. (1985). *El clavo*. Madrid: Anaya.
- . (2001). *La pródiga*. Madrid: Castalia.
- Alonso Barahona, F. (1997). *Rafael Gil, director de cine*. Madrid: Centro Cultural del Conde Duque.
- . (2004). *Rafael Gil, escritor de cine*. Madrid: EGEDA.
- Alonso Ramos, N. (2014). “Protectoras, simétricas y deseadas. La transposición filmica de las mujeres creadas por Wenceslao Fernández Flórez en el cine español de los años cuarenta”. En Castro de Paz (ed.) (2014). *Tragedias de la vida vulgar. Adaptaciones e irradiaciones de Wenceslao Fernández Flórez en el cine español*. Santander: Shangrila. P. 122-125.
- Alonso Tejada, L. (1977). *La represión sexual en la España de Franco*. Barcelona: Luis de Caralt Editor S.A.
- Antón Sánchez, Laura (2000). *César Fernández-Ardavín. Cine y autoría*. Madrid: EGEDA.
- Añoover Díaz, R. & Hueso Montón, A. (2005). *La política administrativa en el cine español y su vertiente censora*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Barnouw, E. (1996). *El documental. Historia y estilo*. Barcelona: Gedisa.
- Benavente, J. (1905-1918). *Teatro*. Madrid: Librería y Casa Editorial Hernando.
- Benet, V. (ed.) (1989). *Escritos sobre el cine español: 1973-1987*. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana.
- . (2012). *El cine español. Una historia cultural*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- Bentley, B. (2008). *A companion to Spanish Cinema*. Suffolk: Tamesis.
- Besas, P. (1985). *Behind the Spanish Lens: Spanish cinema under fascism and democracy*. Denver: Arden Press.
- Blasco Ibáñez, V. (1998). *Mare Nostrum*. Madrid: Cátedra.
- Brasó, E. (2002). *Conversaciones con Fernando Fernán-Gómez*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Burns Marañón, T. (2015). *De la fruta madura a la manzana podrida. El laberinto de la Transición Española*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

- Cabañas Bravo, M. (Coord.) (2010): *Analogías en el arte, la literatura y el pensamiento del exilio español de 1939*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Cabero, J. A. (1949). *Historia de la Cinematografía Española. Once jornadas 1896-1948*. Madrid: Gráficas Cinema.
- Candel Crespo, J. M<sup>a</sup> (1993). *Historia del dibujo animado español*. Murcia: Tres Culturas.
- Caparrós Lera, J. M<sup>a</sup> (1983). *El cine español bajo el régimen de Franco (1936-1975)*. Barcelona: Universitat de Barcelona.
- . (1992). *El cine español de la democracia. De la muerte de Franco al «cambio» socialista (1975-1989)*. Barcelona: Anthropos.
- . (2007a). *Historia del Cine Español*. Madrid: T&B Editores.
- . (ed.) (2007b). *Las grandes películas del cine español*. Madrid: Ediciones JC Clementine.
- Cardona, G. (2003). *El gigante descalzo: el ejército de Franco*. Madrid: Aguilar.
- Carmona, R. (1991). *Cómo se comenta un texto fílmico*. Madrid: Cátedra.
- Castro, A. (1974). *El cine español en el banquillo*. Valencia: Fernando Torres.
- Castro de Paz, J. L. (ed.) (1997). *Antonio Casal, comicidad y melancolía*. Ourense: Segundo Festival de Cine de Ourense.
- . (2002). *Un cinema herido. Los turbios años cuarenta en el cine español (1939-1950)*. Barcelona: Paidós.
- . (ed.) (2005a). *La nueva memoria: Historia(s) del cine español (1939-2000)*. A Coruña: Vía Láctea.
- . (ed.) (2005b). *Suevia Films–Cesáreo González: Treinta años del cine español*. A Coruña: Xunta de Galicia.
- . (ed.) (2007). *Rafael Gil y CIFESA*. Madrid: Filmoteca Española.
- . (2009). “Realismos, grabados o... «Una espesa cortina de incienso». A propósito de Don Quijote de la Mancha (Rafael Gil 1947/1948)”. En Fernández Heredero, C. (ed.) (2009). *Espejos entre ficciones: el cine y el Quijote*. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales. p. 195-199.
- . (2012). *Sombras desoladas. Costumbrismo, humor, melancolía y reflexividad en el cine español de los años cuarenta*. Santander: Shangrila.
- Castro de Paz, J. L.; Paz Otero, H. (2014). “Costumbrismo, humor, melancolía y reflexividad o la impronta de Wenceslao Fernández Flórez en el cine español”. En

- Castro de Paz, J. L. (ed.) (2014). *Tragedias de la vida vulgar. Adaptaciones e irradiaciones de Wenceslao Fernández Flórez en el cine español*. Santander: Shangrila. P. 38-62.
- Cebollada, P. (1992). *Fernando Rey*. Barcelona: Centro de Investigaciones Literarias Españolas e Hispanoamericanas.
- . (ed.) (1996). *Enciclopedia del cine español: cronología*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- . (ed.) (2000). *Madrid y el cine. Panorama filmográfico de cien años de historia*. Madrid: Consejería de Educación (Comunidad de Madrid).
- Cervantes, M. (2015). *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Anaya.
- Coira, P. (2004). *Antonio Román: un cineasta de la posguerra*. Madrid: Complutense.
- Comas, A. (2003). *Ignacio F. Iquino, hombre de cine*. Barcelona: Laertes.
- . (2004). *El Star System del cine español de posguerra (1939-1945)*. Madrid: T&B Editores.
- Comín Colomer, E. (1953). *El comunismo en España (1919-1936)*. Madrid: Publicaciones Españolas.
- Crusells, M. (2000). *La Guerra Civil española: Cine y propaganda*. Barcelona: Ariel.
- . (2006). *Cine y Guerra Civil española. Imágenes para la memoria*. Madrid: JC.
- Diéguez Rodríguez-Montero, F. (2008). *El cine. Una mirada interdisciplinar*. Cuenca: Centro de Profesores de Cuenca. Espacios 17.
- Diosdado, A. (2007). *Olvida los tambores*. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.
- D’Lugo, M. (1997). *Guide to the Cinema of Spain*. Westport: Greenwood.
- Echegaray, J. (1989). *El gran galeoto*. Madrid: Cátedra.
- Esdaile, C. (2006). *España contra Napoleón. Guerrillas, bandoleros y el mito del pueblo en armas (1808-1814)*. Barcelona: Edhasa.
- España, R. (2007). *De la Mancha a la pantalla: Aventuras cinematográficas del Ingenioso Hidalgo*. Barcelona: Universitat Barcelona.
- Fanés, F. (1981). *CIFESA, la antorcha de los éxitos*. Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo.
- Faulkner, W. (2009). *Cuentos reunidos*. Madrid: Alfaguara.
- Feiner, M. (2010). *De Lumière a Manolete. El cine taurino*. Madrid: Sol y Sombra.
- Fernández Colorado, L. (ed.) (2001). *La herida de las sombras: el cine español en los años cuarenta*. Madrid: Asociación Española de Historiadores del Cine.

- Fernández Flórez, W. (1945). *Obras completas*. Madrid: Aguilar.
- Fernández Heredero, C. (1993). *Las huellas del tiempo. Cine Español 1951-1961*. Valencia: Filmoteca Española. Filmoteca de la Generalitat Valenciana.
- . (1996). *La pesadilla roja del General Franco: el discurso anticomunista en el cine español de la dictadura*. San Sebastián: Festival Internacional de Cine de Donostia-San Sebastián.
- Flórez, R. (1969): *Jardiel Poncela*. Madrid: Ediciones y Publicaciones Españolas.
- Font, D. (1976). *Del azul al verde. El cine español durante el franquismo*. Barcelona: Avance.
- Gala, A. (1988). *Los buenos días perdidos*. Madrid: Castalia.
- Galán, D. (ed.) (1973). *18 españoles de posguerra*. Barcelona: Planeta.
- García Escudero, J. M<sup>a</sup> (1954). *La historia en cien palabras del cine español y otros escritos sobre cine*. Salamanca: Publicaciones del Cine-Club del SEU.
- . (1958). *Cine Social*. Madrid: Taurus.
- . (1962). *Cine español*. Barcelona: Rialp.
- . (1967). *Una política para el cine español*. Madrid: Editora Nacional.
- García Garzón, J. I. (2004). *Paco Rabal, aquí un amigo*. Madrid: Algaba.
- García Maroto, E. (1988). *Aventuras y desventuras del cine español*. Barcelona: Plaza & Janés.
- García Márquez, G. (1983). *De Europa y América. Obra periodística, 3 (1955-1960)*. Madrid: Grijalbo Mondadori.
- Gil, R. (1936). *Luz de Cinema*. Madrid: GECl.
- . (1945). *Justificación del cinema español*. Zaragoza: Departamento de Cultura de Educación Nacional.
- . (1965). *Recuerdo y presencia de Eusebio Fernández Ardavín*. San Sebastián: XIII Festival Internacional de Cine de San Sebastián.
- Giménez Arnau, J.A. (1952). *Murió hace quince años*. Madrid: Alfíl.
- . (1954). *El canto del gallo*. Barcelona: Destino.
- Gómez Bermúdez de Castro, R. (1989). *La producción cinematográfica española. De la Transición a la Democracia (1976-1986)*. Bilbao: Mensajero.
- Gómez Mesa, L. (1977). *La literatura española en el cine nacional*. Madrid: Filmoteca Nacional.
- González García, F. (ed.) (2010). *El mercado vigilado. La adaptación en el cine español de los 50*. Murcia: Colección Filmoteca Regional Francisco Rabal.

- González González, L. M. (2009). *Fascismo, kitsch y cine histórico español (1939-1953)*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.
- Gorostiza López, J. (1997). *Directores artísticos del cine español*. Madrid: Cátedra.
- . (ed.) (2004). *Rodajes en Canarias [1896-1950]*. Santa Cruz de Tenerife: Consejería de Educación, Cultura y Deportes de las Islas Canarias.
- Gregori, A. (2009). *El cine español según sus directores*. Madrid: Cátedra.
- Gubern, R. (ed.) (1975). *Un cine para el cadalso: 40 años de censura cinematográfica en España*. Barcelona: Euros.
- . (1981). *La censura. Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975)*. Barcelona: Península.
- . (ed.) (1995). *Historia del Cine Español*. Madrid: Cátedra.
- Halcón, Manuel (1987). *Aventuras de Juan Lucas*. Barcelona: Plaza & Janés.
- Herranz, Ferrán (2005). *El Quijote y el cine*. Madrid: Cátedra.
- Hopewell, J. (1989). *El cine español después de Franco*. Madrid: El Arquero.
- Huerta Floriano, M. A. (2012). “Novios de la muerte”. En Huerta Floriano, M. A. (ed.) (2012). *El «cine de barrio» tardofranquista. Reflejo de una sociedad*. Madrid: Biblioteca nueva. P. 323-326.
- Hueso Montón, A. L. (1999). *Catálogo del cine español. Películas de ficción 1941-1950*. Madrid: Cátedra.
- Jardiel Poncela, E. (1960). *Obras completas*. México: Ahmex.
- Labanyi, J. (ed.) (2013). *A companion to Spanish Cinema*. Malden: Wiley-Blackwell.
- Larraz, E. (1986). *Le cinema espagnol des origines à nos jours*. París: Les Éditions du Cerf.
- Leblanc, T. (1999). *Esta es mi vida*. Madrid: Temas de Hoy.
- Linares, A. (1984). *El decorador en el cine: Enrique Alarcón*. Madrid: Festival de Cine de Alcalá de Henares.
- Luca de Tena, T. (1953). *La otra vida del capitán Contreras*. Barcelona: Destino.
- . (1968). *La mujer de otro*. Barcelona: Planeta.
- . (1995). *José Antonio Nieves Conde. El oficio del cineasta*. Valladolid: 40 Semana Internacional de Cine.
- Lluís i Falcó, J. (1994). *Gregorio García Segura: historia, testimonio y análisis de un músico de cine*. Murcia: Editora Regional.
- Martínez Ruiz ‘Azorín’, J. (1948). *Obras completas*. Madrid: Aguilar.
- Martínez Torres, A. (ed.) (1973). *Cine español, años sesenta*. Madrid: Anagrama.

- . (ed.) (1984). *Cine español: 1896-1983*. Madrid: Ministerio de Cultura.
- . (2004). *Directores españoles malditos*. Madrid: Huerga y Fierro.
- Méndez-Leite, F. (1965). *Historia del cine español*. Madrid: Rialp.
- . (1975). *Historia del cine español en 100 películas*. Madrid: Jupey.
- Mihura, M. (2004). *Teatro completo*. Madrid: Cátedra.
- Monleón, J. (ed.) (1997). *Del franquismo a la posmodernidad. Cultura española 1975-1990*. Madrid: Akal.
- Montiel, S. (2000). *Memorias. Vivir es un placer*. Barcelona: Plaza & Janés.
- Morenilla, J. D. (1978). *Cuénteme usted su vida*. Valencia.
- Navarrete, R. (2003). *Galdós en el cine español*. Madrid: T&B Editores.
- Nieto Jiménez, R. (2014). *Juan de Orduña. Cincuenta años de cine español (1924-1974)*. Santander: Shangrila.
- Ordóñez, M. (2008). *Alfredo el Grande. Vida de un cómico. Landa lo cuenta todo*. Madrid: Aguilar.
- Ortega y Gasset, J. (1914). *Meditaciones del Quijote*. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.
- Paco, J. (ed.) (1988). *Amparo Rivelles. Pasión de actriz*. Murcia: Filmoteca Regional.
- Padrol, J. (1998). *Pentagramas de película. Entrevistas a grandes compositores de bandas sonoras*. Madrid: Nuer.
- Palacio, M. (1997). “El Litri y su sombra”. En Pérez Perucha, J. (1997). *Antología crítica del cine español (1906-1995)*. Madrid: Cátedra/Filmoteca Española. Pp. 473-476.
- Palacio Valdés, A. (1926). *La fe*. Madrid: Victoriano Suárez.
- . (1926). *Santa Rogelia*. Madrid: Victoriano Suárez.
- Pavlovic, T. (ed.) (2009). *100 years of Spanish Cinema*. Chichester: Wiley-Blackwell.
- Payne, S. G.; Mateos, A.; Soto, Á. (2005). *El franquismo*. Madrid: Arlanza.
- Payne, S. G. (2006). *El catolicismo español*. Barcelona: Planeta.
- Pemán, J. M<sup>a</sup> (1965). *El romance del fantasma y doña Juanita*. Barcelona: Tibidabo.
- Pérez Bowie, J. A. (2004). *Cine, literatura y poder. La adaptación cinematográfica durante el primer franquismo (1939-1950)*. Salamanca: Cervantes.
- . (2008). *Leer el cine. La teoría literaria en la teoría cinematográfica*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- . (ed.) (2010). *El mercado vigilado. La adaptación en el cine español de los cincuenta*. Murcia: Tres Fronteras.

- . (ed.) (2013). *La noche se mueve. La adaptación en el cine del tardofranquismo*. Madrid: Los libros de la catarata.
- Pérez Galdós, B. (2001). *El abuelo*. Madrid: Rueda J.M.
- Pérez Gómez, A. A.; Martínez Montalbán, J. L. (1978). *Cine Español (1951-1978). Diccionario de directores*. Bilbao: Mensajero.
- . (1997). “*La guerra de Dios*”. En Pérez Perucha, J. (1997). *Antología crítica del cine español (1906-1995)*. Madrid: Cátedra/Filmoteca Española. Pp. 331-333.
- Pérez Lugín, A. (1919). *La casa de la Troya*: Estudiantina. Madrid: Pueyo.
- . (1921). *Currito de la Cruz*. Madrid: Pueyo.
- . (1929). *La virgen del Rocío ya entró en Triana*. Madrid: Pueyo.
- Pérez Merinero, C. y D. (1973): *Cine español: Algunos materiales por derribo*. Madrid: Cuadernos para el diálogo.
- Pérez Perucha, J. (1992). *Cine español. Algunos jalones significativos (1896-1936)*. Madrid: Films 210.
- . (ed.) (1995). *Huellas de luz. Películas para un centenario*. Madrid: Diorama/Asociación Cien años de cine.
- . (ed.) (1997). *Antología crítica del cine español (1906-1995)*. Madrid: Cátedra/Filmoteca Española.
- Pineda Novo, D. (1991). *Las folklóricas y el cine*. Sevilla: Productora Andaluza de Programas / Festival de Cine Iberoamericano de Huelva.
- Preston, P. (2010). *Las tres Españas del 36*. Barcelona: Random House Mondadori.
- Quesada Cano, L. J. (1986). *La novela española y el cine*. Madrid: JC.
- Rabal, P. (1994). *Si yo te contara (Memorias)*. Madrid: El País Aguilar.
- Rabiger, M. (1998). *Directing the Documentary*. Oxford: Butterworth-Heinemann.
- Reynol Pérez-Vázquez, A. (2006). *Pina Pellicer. Luz de tristeza (1934-1964)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Riambau, E. (ed.) (2008). *Productores en el cine español. Estado, dependencias y mercado*. Madrid: Cátedra/Filmoteca Española.
- Rodríguez Aragón, M. (1956). *Bibliografía Cinematográfica Española*. Madrid: Dirección General de Archivos y Bibliotecas.
- Rodríguez Sánchez, M. A. (2001). «Don Quijote y el cine español». En VV AA. *Volver a Cervantes*. Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas (Lepanto, 1 a 8 de octubre de 2000). Universidad de les Illes Balears.
- Romero, E. (1988): *Verde doncella o El marido para después*. Madrid: Espasa-Calpe.



- Rubio Alcocer, A. (2013). *Vicente Escrivá. Película de una España*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca.
- Rubio Munt, J. L. (2001). “Aplicación simbólica del esbatimento por los directores de fotografía españoles de la primera generación de posguerra: el caso de Alfredo Fraile”. En Fernández Colorado, L. (ed.) (2001). *La herida de las sombras: el cine español en los años cuarenta*. Madrid: Asociación Española de Historiadores del Cine. Pp. 137-156.
- Sala Noguer, R. (1993). *El cine en la España republicana durante la Guerra Civil*. Bilbao: Mensajero.
- Sallé Alonso, M<sup>a</sup> A. (ed.) (2009). *La emigración española en América: historias y lecciones para el futuro*. Madrid: Fundación Directa (Ministerio de Trabajo e Inmigración).
- Sánchez Barba, F. (2007) *Brumas del franquismo. El auge del cine negro español (1950-1965)*. Barcelona: Universitat Barcelona.
- Sánchez Biosca, V. (1989). “Fotografía y puesta en escena en el film español de los años 1940-50”. En Llinás, F. (1989). *Directores de fotografía del cine español*. Madrid: Filmoteca Española.
- Sánchez Mazas, R.: *La vida nueva de Pedrito de Andía*. Madrid: Editora Nacional.
- Sánchez Noriega, J. L. (2000). *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*. Barcelona: Paidós.
- . (ed.) (2014). *Filmando el cambio social. Las películas de la Transición*. Barcelona: Laertes.
- Sangro Colón, P. (2012). “El marino de los puños de oro”. En Huerta Floriano, M. A. (ed.) (2012). *El «cine de barrio» tardofranquista. Reflejo de una sociedad*. Madrid: Biblioteca nueva. P. 110-113.
- Santos Fontenla, C. (1966). *Cine español en la encrucijada*. Madrid: Ciencia Nueva.
- Sinova, J. (1989). *La censura de prensa durante el franquismo (1936-1951)*. Madrid: Espasa Calpé.
- Taibo I, P. I. (2002). *Un cine para un imperio*. Madrid: Oberón.
- Torreiro, C. (1997). “La calle sin sol”. En Pérez Perucha, J. (1997). *Antología crítica del cine español (1906-1995)*. Madrid: Cátedra/Filmoteca Española. Pp. 236-238.
- Treglown, J. (2014). *La cripta de Franco. Viaje por la memoria y la cultura del franquismo*. Barcelona: Ariel.
- Unamuno, M. (1987). *Tres novelas ejemplares y un prólogo*. Madrid: Alianza.

- Utrera, R. (2007). *Literatura y cine: Adaptaciones I: del teatro al cine*. Sevilla: Padilla Libros. Cuadernos de EIH CEROA, 7 y 8.
- Vega, L. (1990): *El mejor alcalde, el rey*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Viñas, Á. (2012). *En el combate por la historia: la República, la guerra civil y el franquismo*. Barcelona: Pasado y Presente.
- Vizcaíno Casas, F. (1970). *Diccionario del Cine Español (1896-1968)*. Madrid: Editora Nacional.
- . (1977). *De “camisa vieja” a chaqueta nueva (crónica de una evolución ideológica)*. Barcelona: Planeta.
- . (1978): ... *Y al tercer año, resucitó*. Barcelona: Planeta.
- . (1978). *La boda del señor cura*. Madrid: Albia.
- . (1979). *Hijos de papá*. Barcelona: Planeta.
- . (1981). *Las autonomías: novela de historia-ficción*. Barcelona: Planeta.
- VV AA. (2005). *Cervantes en imágenes. Donde se cuenta cómo el cine y la televisión evocaron su vida y su obra*. Madrid: Festival de Cine de Alcalá de Henares.
- VV AA. (1981). *El cine de las Organizaciones Populares Republicanas entre 1936 y 1939*. Bilbao: XXIII Certamen Internacional de Cine Documental y Cortometraje.
- VV AA. (1984-1985). *Historia del Franquismo*. Madrid: Diario 16.
- VV AA. (sin fechar). *El director artístico en el cine español: Enrique Alarcón*. Madrid: Ministerio de Cultura. Instituto de Cinematografía y de las Artes Audiovisuales.
- Zunzunegui, J.A. (1944): *Dos hombres y dos mujeres en medio*. Madrid: Summa.

## **X.2. Revistas consultadas**

*Archivos de la Filmoteca.*

*Boletín Informativo del Instituto Nacional de Cinematografía–Ministerio de Información y Turismo.*

*Cámara.*

*Cinema Experimental.*

*Cinema Universitario.*

*Cinestudio.*

*Comunicar.*

*Contracampo.*

*Dirigido por.*

*Documentos cinematográficos.*

*Film Ideal.*

*Fonseca.*

*Fotogramas.*

*Historia y Comunicación Social.*

*Imágenes. Revista de la Cinematografía.*

*Nuestro Cine.*

*Objetivo.*

*Otro cine.*

*Primer Plano.*

*Radiocinema.*

*Revista Internacional del Cine.*

*Secuencias, revista de historia del cine.*

# **ANEXOS**



## I. Filmografía

### *I. 1. Ayudante de dirección*

*Mando único* (Antonio del Amo, 1937). Producción: Partido Comunista de España. Guion: Antonio del Amo. Fotografía: Marc Gerrard, Ladislao Vences, Salvador Gijón, Luis M. Alcolea, Antonio del Amo. Música: Jesús García Leoz. Ayudantes de dirección: Rafael Gil y Carlos Serrano de Osma. Intérprete: Manuel Arbó. Distribución: Film Popular.

*Industrias de guerra* (Antonio del Amo, 1937). Producción: Partido Comunista de España. Guion: Antonio del Amo. Fotografía: Marc Gerrard, Ladislao Vences, Salvador Gijón, Antonio del Amo. Música: Jesús García Leoz. Ayudantes de dirección: Rafael Gil y Carlos Serrano de Osma. Intérprete: Manuel Arbó. Distribución: Film Popular.

*En busca de una canción* (Eusebio Fernández Ardavín, 1937). Producción: Roptence. Argumento: Luis Fernández Ardavín. Guion: Luis Fernández Ardavín y Eusebio Fernández Ardavín. Fotografía: Alberto Arroyo y Luis M. Alcolea. Música: Pablo Luna. Ayudantes de dirección: José Martín y Rafael Gil. Decorados: Luis M. Feduchi. Sonido: Antonio F. Rocés.

*Leyenda rota* (Carlos Fernández Cuenca, 1939). Producción: Roptence. Argumento: Manuel Abril. Guion: Carlos Fernández Cuenca y Rafael Gil. Adaptación y cantables: Mauricio Torres. Fotografía: Enrique Barreyre Rodríguez. Música: Manuel Santander. Ayudante de dirección: Rafael Gil. Intérpretes: Juan de Orduña, Maruchi Fresno, Manuel Arbó, María Luisa Moreno, Pedro Fernández Cuenca, Fernando Freyre de Andrade, Raúl Cancio.

*La Marquesona* (Eusebio Fernández Ardavín, 1939). Guion: Eusebio Fernández Ardavín, según el sainete de Pascual Guillén y Antonio Quintero. Fotografía: Hans Scheib. Música: Manuel Naranjo y Modesto Romero Martínez. Ayudante de dirección: Rafael Gil. Intérpretes: Pastora Imperio, Jesús Tordesillas, Luchy Soto, Nicolás Díaz Perchicot, Miguel García Morillo, Mary del Río, Fernando Fresno, Francisco Muñoz.

*La florista de la reina* (Eusebio Fernández Ardavín, 1940). Producción: Ufisa. Guion: Eusebio Fernández Ardavín y Rafael Gil. Adaptación: Rafael Gil, según el

drama de Luis Fernández Ardavín. Fotografía: Ted Pahle. Música: Juan Quintero. Ayudante de dirección: Rafael Gil. Decorados: Pierre Schild. Intérpretes: María Guerrero, Alfredo Mayo, Jesús Tordesillas, Ana Mariscal, Carmen López Lagar, Manolita Morán, Pedro Oltra, Juan Barajas. Distribución: UFILMS.

*Tierra y cielo* (Eusebio Fernández Ardavín, 1941). Guion: Eusebio Fernández Ardavín, según la obra de los hermanos Joaquín y Serafín Álvarez Quintero. Fotografía: Enrique Barreyre. Música: Francisco Alonso. Ayudantes de dirección: Rafael Gil y Manuel Rosellón. Decorados: Luis M. Feduchi. Sonido: Antonio Alonso y León Lucas de la Peña. Intérpretes: Maruchi Fresno, Armando Calvo, Rafael Bardem, Fernando Fresno, Eloísa Muro, Amparo Saus, Luisa Puchol, Mariano Ozores, Luis Llaneza.

*Unos pasos de mujer* (Eusebio Fernández Ardavín, 1942). Producción: Suevia Films-Cesáreo González. Guion: Rafael Gil y Eusebio Fernández Ardavín, según la obra de Wenceslao Fernández Flórez. Fotografía: Enrique Barreyre (exteriores) y Enrique Guerner (interiores). Música: Juan Quintero. Ayudante de dirección: Rafael Gil. Intérpretes: Lina Yegros, Fernando Fernández de Córdoba, Antonio Casas, Xan das Bolas, Manolita Morán, Raúl Rod, Joaquina Carreras.

## *I. 2. Guionista y/o adaptador*

*Antes del amanecer* (1937) –película no realizada–

*Leyenda rota* (Carlos Fernández Cuenca, 1939).

*La Marquesona* (Eusebio Fernández Ardavín, 1939).

*La florista de la reina* (Eusebio Fernández Ardavín, 1940).

*La gitanilla* (Fernando Delgado, 1940). Producción: CIFESA. Guion: Juan de Orduña y Rafael Gil. Adaptación: Antonio Guzmán Merino, según la novela de Miguel de Cervantes. Fotografía: Enrique Guerner. Música: Rafael Martínez del Castillo, José Ruiz de Azagra, Juan Quintero. Decorados: Sigfrido Burmann. Intérpretes: Estrellita Castro, Juan de Orduña, Antonio Vico, Concha Catalá, Rafaela Satorres, Manuel González, Manuel Arbó, Pilar Soler Leal, Fernando Rey.

*Un día de feria* (Andrés Mejías y Fernando Morales, 1941). Cortometraje de animación. Argumento y guion: Rafael Gil. Fotografía: Fernando Morales. Música: Jesús García Leoz.

*Unos pasos de mujer* (Eusebio Fernández Ardavín, 1942).

*La manzana encantada* (Andrés Mejías y Fernando Morales, 1942). Cortometraje de animación. Argumento y guion: Rafael Gil. Fotografía: Andrés Mejías. Música: Jesús García Leoz.

*El pobre rico* (Ignacio F. Iquino, 1942). Producción: CIFESA-Aureliano Campa. Argumento: Rafael Gil. Guion: Ignacio F. Iquino. Diálogos: Antonio Guzmán Merino. Fotografía: Emilio Foriscot. Música: Juan Durán Alemany, José Ruiz de Azagra, Ramón Ferrés. Intérpretes: Roberto Font, Mercedes Vecino, Angelita Navalón, José Jaspe, Antonio Riquelme, Mary Santpere. Distribución: CIFESA.

*La dama del armiño* (Eusebio Fernández Ardavín, 1947). Producción: Cesáreo González-Suevia Films. Guion: Rafael Gil y Luis Fernández Ardavín, según la comedia de este último. Fotografía: Manuel Berenguer. Decorados: Enrique Alarcón. Música: Jesús García Leoz. Vestuario: Manuel Comba y Eduardo de la Torre. Ayudantes de dirección: Luis Berraquero y César Fernández Ardavín. Intérpretes: Lina Yegros, Jorge Mistral, Julia Lajos, Alicia Palacios, José Prada, Ricardo Calvo, Eduardo Fajardo, José Jaspe, Fernando Fernández de Córdoba, Francisco Fresno, Félix Fernández, Arturo Marín. Distribución: Suevia Films.

### *I. 3. Director*

#### Cortometrajes

*Semana Santa en Murcia* (1935). En colaboración con Gonzalo Menéndez Pidal, Cecilio Paniagua y José Val del Omar.

*Semana Santa en Cartagena* (1935). En colaboración con Gonzalo Menéndez Pidal, Cecilio Paniagua y José Val del Omar.

*Cinco minutos de españolada* (1935). Argumento y guion: Rafael Gil. Fotografía: Gonzalo Menéndez Pidal. Intérpretes: Sarita Madariaga y Alfredo Antonino.



*Sanidad* (1937). Producción: Ministerio de Sanidad. Guion y comentarios: Dr. Juan Planelles. Fotografía: Luis Muñoz Alcolea. Música: Rodolfo Halffter. Distribución: Film Popular.

*Soldados campesinos* (junto a Antonio del Amo) (1938). Producción: 46 División Valentín González “El Campesino”. Guion: Antonio del Amo y Rafael Gil. Fotografía: Julián de la Flor y Salvador Gijón. Música: Jesús García Leoz. Distribución: Film Popular.

*Resistencia en Levante* (junto a Antonio del Amo) (1938). Producción: Estado Mayor Central. Argumento y guion: Rafael Gil. Comentarios: Teniente Coronel Otero. Fotografía y montaje: Daniel Quiterio Prieto. Distribución: Film Popular

*¡Salvad la cosecha!* (junto a Arturo Ruiz Castillo) (1938). Producción: Estado Mayor Central. Argumento y guion: Rafael Gil. Fotografía: Julián de la Flor. Música: Jesús García Leoz. Montaje: Arturo Ruiz Castillo. Distribución: Film Popular.

*Ametralladoras* (1939). Producción: Estado Mayor Central. Fotografía: Julián de la Flor. Montaje: Chávarri. Distribución: Film Popular.

*La corrida de la Victoria* (1939). Producción: CIFESA. Guion: Rafael Gil. Fotografía: Julián de la Flor. Montaje: Rafael Gil. Sonido: Antonio F. Rocés. Locución: Ignacio Mateo. Distribución: CIFESA.

*La Copa del Generalísimo en Barcelona* (1939). Producción: CIFESA. Guion: Rafael Gil. Fotografía: Julián de la Flor. Montaje: Rafael Gil. Sonido: Antonio F. Rocés. Locución: Ignacio Mateo. Distribución: CIFESA.

*Flechas* (1939). Producción: Frente de Juventudes de F.E.T. y de las J.O.N.S. Argumento y guion: Rafael Gil. Fotografía: Julián de la Flor. Locución: Ignacio Mateo.

*Luz de Levante* (1940). Producción: CIFESA. Argumento y guion: Rafael Gil. Fotografía: Cecilio Paniagua. Música: Jesús García Leoz. Locución: Ignacio Mateo. Distribución: CIFESA.

*Luna gitana* (1940). Producción: CIFESA. Argumento y guion: José González de Ubieta. Diálogos: Antonio Guzmán Merino. Poesía: Eduardo de Orduña y A. Giménez. Fotografía: Enrique Barreyre y Cecilio Paniagua. Decorados: Luis M.

Feduchi y Francisco Escriña. Dibujos animados: Tauler y Maortua. Música: Juan Quintero y *Córdoba*, de Isaac Albéniz. Sonido: Antonio F. Roces. Montaje: Juan Doria. Estudios: Roptence (Madrid). Distribución: CIFESA.

*Feria en Sevilla* (1940). Producción: CIFESA. Argumento: Poema de Luis Fernández Ardavín (recitado por Juan de Orduña). Fotografía: Cecilio Paniagua. Música: Francisco Alonso. Bailarina: Manolita Morán. Distribución: CIFESA.

*Islas de Tenerife* (1941). Producción: Exposición de las Islas Canarias. Guion: Rafael Gil. Comentarios: Ernesto Giménez Caballero. Fotografía: Cecilio Paniagua. Ayudante de dirección: Manuel Contreras.

*Islas de Gran Canaria* (1941). Producción: Exposición de las Islas Canarias. Guion: Rafael Gil. Fotografía: Cecilio Paniagua. Ayudante de dirección: Manuel Contreras.

*Fiesta canaria* (1941). Producción: Exposición de las Islas Canarias. Guion: Rafael Gil. Comentarios: Ernesto Giménez Caballero. Fotografía: Cecilio Paniagua. Música: José Ruiz de Azagra. Montaje: Lily Woves.

*Tierra canaria* (1941). Producción: Exposición de las Islas Canarias. Guion: Rafael Gil. Comentarios: Ernesto Giménez Caballero. Fotografía: Cecilio Paniagua. Ayudante de dirección: Manuel Contreras.

*Cincuenta años del Real Madrid* (1952). Producción: Real Madrid C.F. Intérpretes: Fernando Fernán-Gómez, Manolo Morán, Fernando Sancho, José F. Aguayo, Virginia Matos, Blanca de Silos, Félix Fernández, José Luis Robles y la colaboración de los jugadores del Real Madrid y del Plus Ultra. Guion: José Luis Sáenz de Heredia. Fotografía: Juan García y Gregorio Sánchez. Comentario: José Luis Sáenz de Heredia. Locutor: Matías Prats. Ayudante de dirección: Pedro L. Ramírez. Montaje: José Antonio Rojo. Sonido: Antonio Capitán. Distribución: NO-DO.

*Sexto centenario de la Coronación de Nuestra Señora de Lledó* (1971). Producción: Coral P.C. Argumento y guion: Carlos Fabra. Fotografía: Manuel Merino. Música: Manuel Parada.

## Largometrajes

*El hombre que se quiso matar* (1942). CIFESA Producción-UPCE. Intérpretes: Antonio Casal, Rosita Yarza, Manuel Arbó, Camino Garrigó, Xan das Bolas, José Prada, Irene Mas, Alejandro Nolla, José Acuaviva. Argumento basado en un cuento de Wenceslao Fernández Flórez. Adaptación, diálogos y guion técnico: Luís Lucia. Música de Fondo: José Ruiz de Azagra. Operador: Isidoro Goldberger. Jefe de Producción: Castro Blanco. Decoradores: E. Ferrer (bocetista) y J. Salvador (realizador). Montador: Serra. Rodada en Estudios Kinefon (Barcelona). Estreno: 16 de febrero de 1942 (Avenida). Distribución: CIFESA.

*Viaje sin destino* (1942). CIFESA Producción-UPCE. Intérpretes: Antonio Casal, Luchy Soto, Alberto Romea, Blanquita Pozas, Miguel Pozanco, Manuel Arbó, José Prada, Camino Garrigó, Fuensanta Lorente, Valeriano Ruiz Paris. Guion técnico: Rafael Gil. Argumento y diálogos: José Santugini. Música: Juan Quintero. Fotografía: Isidoro Goldberger. Decorados: Emilio Ferrer, realizados por Enrique Bronchalo. Jefe de Producción: Joaquín Cuquerella. Ayudante de dirección: Antonio Sau. Montaje: Juan Serra. Rodada en Estudios Trilla-Orphea (Barcelona). Exteriores en playas de Castelldefels. Estreno: 12 de septiembre de 1942 (Rialto). Distribución: CIFESA.

*Huella de luz* (1943). CIFESA Producción. Intérpretes: Antonio Casal, Isabel de Pomés, Camino Garrigó, Juan Espantaleón, Fernando Freyre de Andrade, Ramón Martori, José Prada, Juan Calvo, Nicolás Perchicot, Julio Infiesta, Alejandro Nolla, Mary Delgado. Argumento y diálogo: Wenceslao Fernández Flórez. Guion técnico: Rafael Gil. Música: Juan Quintero. Fotografía: Alfredo Fraile. Decorados: Enrique Alarcón, realizados por Enrique Bronchalo. Jefe de Producción: Joaquín Cuquerella. Ayudante de dirección: José Antonio Nieves Conde. Montaje: Juan Pallejá. Rodada en los Estudios Trilla-Orphea (Barcelona). Estreno: 22 de marzo de 1943 (Palacio de la Música). Distribución: CIFESA.

*Eloísa está debajo de un almendro* (1943). CIFESA Producción. Intérpretes: Amparito Rivelles, Rafael Durán, Guadalupe Muñoz Sampedro, Juan Espantaleón, Alberto Romea, Juan Calvo, Joaquín Roa, José Prada, Ana de Siria, Angelita Navalón, Mary Delgado. Adaptación y guion: Rafael Gil, basada en la comedia de Enrique Jardiel Poncela. Fotografía: Alfredo Fraile. Decorados: Enrique Alarcón. Música: Juan Quintero. Jefe de Producción: Enrique Balader. Ayudante de dirección: José Antonio

Nieves Conde. Montaje: Sara Ontañón. Rodada en los Estudios Trilla-Orphea. Estreno: 21 de diciembre de 1943 (Rialto). Distribución: CIFESA.

*Lecciones de buen amor* (1944). Rey Soria Films. Intérpretes: Rafael Rivelles, Juan Calvo, Félix Fernández, Milagros Leal, Luis Martínez, Manolo Morán, José Orjas, Nicolás Perchicot, Mercedes Vecino, Pastora Peña. Adaptación y guion: Rafael Gil, según la obra homónima de Jacinto Benavente. Diálogos: Jacinto Benavente. Fotografía: Alfredo Fraile. Decorados: Enrique Alarcón. Música: Juan Quintero. Montadora: Sara Ontañón. Rodada en los Estudios Ballesteros. Estreno: 5 de junio de 1944 (Palacio de la Música). Distribución: Rey Soria Films.

*El clavo* (1944). CIFESA Producción. Intérpretes: Rafael Durán, Amparito Rivelles, Juan Espantaleón, Milagros Leal, José María Lado, Joaquín Roa, Irene Caba Alba, Juan Calvo, Camino Garrigó. José Franco, Félix Fernández, Manuel Arbó. Argumento inspirado en un cuento de Pedro Antonio de Alarcón. Diálogos: Eduardo Marquina. Música: Juan Quintero. Fotografía: Alfredo Fraile. Decorados: Enrique Alarcón. Jefe de Producción: Enrique Balader. Ayudante de dirección: José Antonio Nieves Conde. Montaje: Juan Serra. Rodada en Estudios Sevilla Films. Estreno: 5 de octubre de 1944 (Palacio de la Prensa). Distribución: CIFESA.

*El fantasma y doña Juanita* (1945). CIFESA Producción. Intérpretes: Antonio Casal, Mary Delgado, Juan Espantaleón, Alberto Romea, Milagros Leal, Camino Garrigó, José Isbert, Juan Calvo, José Prada. Guion: Rafael Gil, basado en el cuento de José María Pemán. Fotografía: Michel Kelber. Decorados: Enrique Alarcón. Música: Juan Quintero. Jefe de Producción: Juan Manuel de Rada. Montaje: Juan Serra. Rodada en Estudios Sevilla Films. Estreno: 31 de marzo de 1945 (Rialto). Distribución: CIFESA.

*Tierra sedienta* (1945). Goya Producciones Cinematográficas. Intérpretes: Julio Peña, Mary Delgado, Ana María Campoy, Fernando Rey, Ángel de Andrés, Juan Calvo, Irene Caba Alba, Félix Fernández, José María Lado, Casimiro Hurtado, Alberto Romea, José Prada, Joaquín Roa. Guion: Rafael Gil y Eduardo Marquina, según la obra de José Fernández Gómez. Música: Juan Quintero. Fotografía: Alfredo Fraile. Decorados: Pierre Schild. Ayudante de Dirección: José Antonio Nieves Conde. Maquillaje: Vladimir Tourjanski. Rodada en los Estudios Chamartín. Estreno: 8 de octubre de 1945 (Callao). Distribución: Chamartín.

*La pródiga* (1946). Producción: Suevia Films-Cesáreo González. Intérpretes: Rafael Durán, Paola Bárbara, Guillermo Marín, Juan Espantaleón, Fernando Rey, José María Lado, Ángel de Andrés, Irene Caba Alba, José Prada, Manuel Arbó, Alicia Romay, José Franco, Félix Fernández, Maruchi Fresno. Adaptación: Rafael Gil, basada en la obra de Pedro Antonio de Alarcón. Fotografía: Alfredo Fraile. Decorados: Enrique Alarcón. Director General de Producción: José Manuel Goyanes. Música: Juan Quintero. Ayudante de dirección: Luis Ligeró. Montaje: Juan Serra. Filmada en Estudios Chamartín. Exteriores rodados en Madrid y La Alberca (Salamanca). Estreno: 27 de septiembre de 1946 (Avenida). Distribución: Suevia Films-Cesáreo González.

*Reina Santa* (1947). Producción: Cesáreo González y Aníbal Contreiras. Intérpretes: Maruchi Fresno, Antonio Vilar, Luis Peña, Fernando Rey, José Nieto, Mery Martín, Juan Espantaleón, Fernando Fernández de Córdoba, Maruja Asquerino, Milagros Leal, José Prada, Félix Fernández, José Franco, Santiago Rivero, Virgilio Teixeira. Guion cinematográfico: Rafael Gil, sobre un argumento de Aníbal Contreiras y Luna de Oliveira. Diálogos: Antonio Tudela. Director General de Producción: José Manuel Goyanes. Música: Maestro Ruy Coelho. Jefe de Operadores: Alfredo Fraile. Jefe de Decoradores: Enrique Alarcón. Ayudantes de dirección: José Luis Robles y Pedro Luis Ramírez. Montaje: Juan Serra. Rodada en Estudios Sevilla Films. Estreno: 31 de marzo de 1947 (Palacio de la Música). Distribución: Suevia Films-Cesáreo González.

*La fe* (1947). Producción: Suevia Films-Cesáreo González. Intérpretes: Amparito Rivelles, Rafael Durán, Guillermo Marín, Juan Espantaleón, Ricardo Calvo, Fernando Fernández de Córdoba, Camino Garrigó, José Prada, Joaquín Roa, Félix Fernández, Ángel de Andrés, Irene Caba Alba, Julia Lajos. Adaptación cinematográfica: Rafael Gil, basada en la novela de Armando Palacio Valdés. Diálogos adicionales: Antonio Abad Ojuel. Jefe de Operadores: Alfredo Fraile. Jefe de decoradores: Enrique Alarcón. Dirección General de Producción: José Manuel Goyanes. Música: Manuel Parada. Ayudante de dirección: José Luis Robles. Montaje: Sara Ontañón. Rodada en los Estudios C.E.A. Ciudad Lineal-Madrid. Estreno: 22 de octubre de 1947 (Palacio de la Música). Distribución: Suevia Films-Cesáreo González.

*Don Quijote de la Mancha* (1947). Producida por CIFESA. Intérpretes: Rafael Rivelles, Juan Calvo, Manolo Morán, Fernando Rey, Sara Montiel, Juan Espantaleón,

Maruja Asquerino, Eduardo Fajardo, Félix Fernández, Julia Caba Alba, José Prada. Basada en la novela de D. Miguel de Cervantes Saavedra. Guion cinematográfico: Rafael Gil sobre una síntesis literaria de Antonio Abad Ojuel. Asesor de la Real Academia Española: Armando Cotarelo. Música: Ernesto Halffter, al frente de la Orquesta Sinfónica de Madrid; canción “Dorotea”: Blanca María Seoane. Fotografía: Alfredo Fraile. Decorados: Enrique Alarcón. Jefe de Producción: Juan Manuel de Rada. Montaje: Juan Serra. Asesor histórico: M. Comba, del Real Conservatorio. Rodada en Estudios Sevilla Films. Exteriores en Ciudad Real, Toledo y Valencia. Estreno: 2 de marzo de 1948 (Rialto). Distribución: CIFESA.

*La calle sin sol* (1948). Producción: Suevia Films-Cesáreo González. Intérpretes: Amparito Rivelles, Antonio Vilar, Manolo Morán, Alberto Romea, Fernando Fernández de Córdoba, Ángel de Andrés, Irene Caba Alba, Julia Caba Alba, Félix Fernández, José Prada, Rufino Inglés, Juanita Manso, Mary Delgado, José Nieto. Guion Cinematográfico: Rafael Gil. Argumento y diálogos: Miguel Mihura. Fotografía: Alfredo Fraile. Decorados: Enrique Alarcón. Director General de Producción: José Manuel Goyanes. Música: Manuel Parada. Ayudante de dirección: José Luis Robles. Montaje: José Antonio Rojo. Rodada en Estudios C.E.A. Ciudad Lineal-Madrid. Estreno: 22 de noviembre de 1948 (Coliseum). Distribución: Suevia Films-Cesáreo González.

*Mare Nostrum* (1948). Producción: Suevia Films-Cesáreo González. Intérpretes: María Félix, Fernando Rey, Guillermo Marín, José Nieto, Juan Espantaleón, Porfiria Sánchez, Eduardo Fajardo, Ángel de Andrés, Rafael Romero Marchent, Oswaldo Genazzani, Arturo Marín, José Franco, Félix Fernández, José Prada. Adaptación: Rafael Gil y Antonio Abad Ojuel (diálogos), basada en la novela de Vicente Blasco Ibáñez. Fotografía: Alfredo Fraile. Decorados: Enrique Alarcón. Director General de Producción: José Manuel Goyanes. Música: Juan Quintero. Ayudante de dirección: José Luis Robles. Montaje: José Antonio Rojo. Rodada en los Estudios Sevilla Films (Madrid) y exteriores en Nápoles y Pompeya. Estreno: 21 de diciembre de 1948 (Avenida). Distribución: Suevia Films-Cesáreo González.

*Una mujer cualquiera* (1949). Producción: Suevia Films-Cesáreo González. Intérpretes: María Félix, Antonio Vilar, Mary Delgado, Juan Espantaleón, José Nieto, Juan de Landa, Manolo Morán, Eduardo Fajardo, Fernando Fernández de Córdoba,

Ángel de Andrés, Ricardo Castro, Maruja Isbert, Julia Caba, Félix Fernández, Rafael Bardem, José Prada. Guion técnico: Rafael Gil. Argumento y diálogos: Miguel Mihura. Fotografía: Ted Pahle. Decorados: Enrique Alarcón. Dirección General de Producción: José Manuel Goyanes. Música: Manuel Parada. Ayudante de dirección: José Luis Robles. Montaje: José Antonio Rojo. Realizada en los Estudios Chamartín. Estreno: 15 de agosto de 1949 (Palacio de la Música). Distribución: Suevia Films-Cesáreo González.

*Aventuras de Juan Lucas* (1949). Producción: Suevia Films-Cesáreo González. Intérpretes: Fernando Rey, Marie Dea, Manolo Morán, Juan Espantaleón, Julia Caba Alba, Rafael Calvo, Manuel Dicenta, Ricardo Acero, Fernando Fernández de Córdoba, Manuel Arbó, José Prada. Basada en la novela de Manuel Halcón. Adaptación y guion: Rafael Gil. Fotografía: Cecilio Paniagua. Decorados: Enrique Alarcón. Música: Juan Quintero. Director General de Producción: José Manuel Goyanes. Montaje: José Antonio Rojo. Realizada en Estudios C.E.A. Ciudad Lineal-Madrid. Exteriores rodados en la finca “La Peñuela” (Jerez de la Frontera) del ganadero de reses bravas Fermín Bohórquez. Estreno: 29 de diciembre de 1949 (Avenida). Distribución: Suevia Films-Cesáreo González.

*Teatro Apolo* (1950). Producción: Suevia Films-Cesáreo González. Intérpretes: Jorge Negrete, María de los Ángeles Morales, Juan Espantaleón, Julia Lajos, Félix Fernández, Maruja Asquerino, Luis Hurtado, Francisco Pierra, Manuel Arbó, Luis Pérez de León, Enrique Herreros, Arturo Marín, Marisa de Leza, José Prada. Guion: Antonio Abad Ojuel, Carlos Fernández Cuenca y Rafael Gil. Dirección y música original: Juan Quintero, con temas de Caballero, Arrieta, Chueca, Valverde, Luna y Chapí. Dirección teatral y asesor de ambiente: Eugenio Casals. Fotografía: César Fraile. Decorados: Enrique Alarcón, contruidos por Francisco R. Asensio. Director General de Producción: Manuel J. Goyanes. Ayudante de dirección: José Luis Robles. Montaje: José Antonio Rojo. Realizada en Estudios C.E.A. Estreno: 30 de octubre de 1950 (Gran Vía). Distribución: Suevia Films-Cesáreo González.

*La noche del sábado* (1950). Suevia Films-Cesáreo González. Intérpretes: María Félix, Rafael Durán, José María Seoane, Manolo Fábregas, María Rosa Salgado, Virgilio Teixeira, Mariano Asquerino, Juan Espantaleón, Julia Delgado Caro, Luis Hurtado, Maruja Asquerino, Manuel Kaiser, Diego Hurtado, José Prada, Fernando

Aguirre. Guion técnico: Rafael Gil. Adaptación: Antonio Abad Ojuel, basada en la obra de Jacinto Benavente. Fotografía: Michel Kelber. Decorados: Enrique Alarcón. Director General de Producción: Manuel José Goyanes. Música: Manuel Parada. Ayudante de dirección: José Luis Robles. Montaje: José Antonio Rojo. Rodada en Estudios C.E.A. Estreno: 29 de diciembre de 1950 (Gran Vía). Distribución: Suevia Films-Cesáreo González.

*El gran galeoto* (1951). Producción: Intercontinental Films. Intérpretes: Ana Mariscal, Rafael Durán, José María Lado, Mary Delgado, Juan Espantaleón, Fernando Sancho, Fernando Fernández de Córdoba, Raúl Cancio, Ramón Martori, Conchita Fernández, Félix Fernández, Julia Lajos, Enrique Herreros, Rafael Bardem, Manuel Arbó. Guion técnico: Rafael Gil. Argumento cinematográfico y diálogos: José Antonio Pérez Torreblanca, basado en el drama de Don José Echegaray. Fotografía de interiores: Michel Kelber. Fotografía de exteriores: Enrique Guerner. Decorados: Enrique Alarcón. Música: Manuel Parada. Jefe de producción: Juan Uzal. Ayudantes de dirección: José Luis Robles y Pedro L. Ramírez. Montaje: José Antonio Rojo. Rodada en Estudios Ballesteros. Estreno: 15 de octubre de 1951 (Callao). Distribución: Procines.

*La Señora de Fátima* (1951). ASPA Producción. Intérpretes: Inés Orsini, Fernando Rey, Tito Junco, José María Lado, María Dulce, Eugenio Domingo, Antonia Plana, Julia Caba Alba, Félix Fernández, Rafael Bardem, Fernando Sancho, Juan Espantaleón, Mario Berriatúa, Antonio Riquelme, Camino Garrigó, María Rosa Salgado, José Nieto. Argumento, guion literario y diálogos: Vicente Escrivá. Fotografía: Michel Kelber. Decorados: Enrique Alarcón, contruidos por Francisco Asensio. Asesores religiosos: Monseñor Ángel Sagarminaga y Don Javier María Echenique. Director General de Producción: Manuel J. Goyanes. Música: Ernesto Halffter. Ayudantes de dirección: José Luis Robles y Pedro L. Ramírez. Montaje: José Antonio Rojo. Realizada en Estudios C.E.A. Ciudad Lineal–Madrid y exteriores en Piedralaves y La Adrada (Ávila), Portugal y La Moraleja. Estreno: 22 de octubre de 1951 (Avenida). Distribución: Suevia Films-Cesáreo González.

*De Madrid al cielo* (1952). ASPA Producción. Intérpretes: María de los Ángeles Morales, Gustavo Rojo, Manolo Morán, Julia Caba Alba, Charito García Ortega, Félix Fernández, Mapy Gómez, Francisco Elías, Luis Hurtado, José Prada, José Luis Ozores, Enrique Herreros. Guion técnico: Rafael Gil. Argumento, guion literario y diálogos:



Vicente Escrivá. Fotografía: Michel Kelber. Decorados: Enrique Alarcón. Director General de Producción: José Manuel Goyanes. Música: Chapí, Caballero, Serrano, Valverde y Quintero. Letra “De Madrid al cielo”, de Enrique Llovet. Director musical: Juan Quintero. Ayudantes de dirección: José Luis Robles y Pedro Luis Ramírez. Montaje: José Antonio Rojo. Realizada en los Estudios C.E.A. Ciudad Lineal-Madrid. Estreno: 16 de mayo de 1952 (Avenida). Distribución: Suevia Films-Cesáreo González.

*Sor Intrépida* (1952). Producción: ASPA Producciones Cinematográficas. Intérpretes: Dominique Blanchar, Francisco Rabal, María Dulce, Julia Caba Alba, Margarita Robles, José Isbert, Eugenio Domingo, Carmen Rodríguez, Antonio Riquelme, Fernando Sancho, Félix Fernández, Rosario García Ortega, Camino Garrigó, Rafael Bardem, Maruja Isbert. Argumento, guion literario y diálogos: Vicente Escrivá. Tratamiento cinematográfico: Vicente Escrivá y Ramón D. Faraldo. Fotografía: Alfredo Fraile. Decorados: Enrique Alarcón, contruidos por Francisco Asensio. Director General de Producción: Manuel J. Goyanes. Música: Juan Quintero, con la colaboración de Joaquín Rodrigo (Aleluya y Efectos Corales) y la canción “Cantares” de Joaquín Turina. Asesores religiosos: Monseñor Ángel Sagarminaga y Javier María Echenique. Ayudantes de dirección: José Luis Robles y Pedro Luis Ramírez. Montaje: José Antonio Rojo. Realizada en los Estudios C.E.A. Ciudad Lineal-Madrid. Estreno: 10 de noviembre de 1952 (Avenida). Distribución: Mercurio Films.

*La guerra de Dios* (1953) Producción: Aspa Producciones Cinematográficas. Intérpretes: Claude Laydu, Francisco Rabal, Marco Davó, Fernando Sancho, Gerard Tichy, Alberto Romea, Julia Caba Alba. Argumento, guion literario y diálogos: Vicente Escrivá. Tratamiento cinematográfico: Vicente Escrivá y Ramón D. Faraldo. Fotografía: Alfredo Fraile. Decorados: Enrique Alarcón, contruidos por Francisco R. Asensio. Música: Joaquín Rodrigo. Director de producción: Manuel J. Goyanes. Asesores religiosos: Monseñor Ángel Sagarminaga y Javier María Echenique. Ayudantes de dirección: José Luis Robles y Pedro Luis Ramírez. Montaje: José Antonio Rojo. Filmada en los Estudios CEA Ciudad Lineal-Madrid y exteriores en el Bierzo leonés. Estreno: 30 de septiembre de 1953 (Rialto). Distribución: CIFESA.

*El beso de Judas* (1954). Producción: ASPA Producciones Cinematográficas. Intérpretes: Rafael Rivelles, Francisco Rabal, Gerard Tichy, Fernando Sancho, José Nieto, Manuel Monroy, Félix Dafauce, Francisco Arenzana, Gabriel Alcover, Pedro

Anzola, Luis Hurtado. Argumento, guion literario y diálogos: Vicente Escrivá. Tratamiento cinematográfico: Vicente Escrivá y Ramón D. Faraldo. Fotografía: Alfredo Fraile. Decorados y Efectos especiales: Enrique Alarcón. Música: Cristóbal Halffter. Director de Producción: Juan de Rada. Asesor religioso: M.I. Sr. Don Salvador Muñoz. Ayudante de dirección: Pedro Luis Ramírez. Montaje: José Antonio Rojo. Realizada en Estudios C.E.A. Ciudad Lineal-Madrid. Estreno: 27 de febrero de 1954 (Rialto). Distribución: CIFESA.

*Murió hace quince años* (1954). Producción: ASPA Producciones Cinematográficas y Cesáreo González. Intérpretes: Rafael Rivelles, Francisco Rabal, Lyla Rocco, Gerard Tichy, Carmen Rodríguez, Ricardo Calvo, Fernando Sancho, Félix de Pomés, Antonio Prieto, Porfiria Sanchiz, Carlos Acevedo, María Piazzai. Guion literario: Vicente Escrivá, basado en la obra de José Antonio Giménez Arnau. Tratamiento cinematográfico: Vicente Escrivá y Ramón D. Faraldo. Fotografía: Alfredo Fraile. Decorados: Enrique Alarcón, contruidos por Francisco R. Asensio. Música: Cristóbal Halffter. Jefe de Producción: Juan de Rada. Ayudantes de dirección: José Luis Robles y Pedro Luis Ramírez. Maquillador: Francisco Puyol. Montaje: José Antonio Rojo. Realizada en Estudios C.E.A. Ciudad Lineal-Madrid. Estreno: 4 de octubre de 1954 (Gran Vía). Distribución: Suevia Films-Cesáreo González.

*La otra vida del Capitán Contreras* (1955). Producción: Saeta Producciones Cinematográficas-Cesáreo González. Intérpretes: Fernando Fernán-Gómez, María Piazzai, Maruja Asquerino, Fernando Sancho, Mariano Azaña, Félix de Pomés, Antonio Riquelme, Ramón Elías, Luis Hurtado, Juan Calvo, Francisco Arenzana. Guion literario y diálogos: Vicente Escrivá y Torcuato Luca de Tena, basado en la obra de este último. Tratamiento cinematográfico: Vicente Escrivá y Ramón D. Faraldo. Fotografía: Alfredo Fraile. Decorados: Enrique Alarcón, contruidos por Francisco R. Asensio. Música: Juan Quintero. Jefe de Producción: Juan de Rada. Ayudantes de dirección: José Luis Robles y Pedro L. Ramírez. Montaje: José Antonio Rojo. Realizada en Estudios C.E.A. Ciudad Lineal-Madrid. Estreno: 1 de febrero de 1955 (Gran Vía). Distribución: Suevia Films-Cesáreo González.

*El canto del gallo* (1955). ASPA Producción. Intérpretes: Francisco Rabal, Jacqueline Pierreux, Gerard Tichy, Antonio Riquelme, Julia Lajos, Félix de Pomés, Carmen Rodríguez, José Luis Heredia, Asunción Balaguer, Luis Induni, Alicia Palacios.

Guion cinematográfico y diálogos: Vicente Escrivá, inspirado en la novela de José Antonio Giménez Arnau. Tratamiento cinematográfico: Vicente Escrivá y Ramón D. Faraldo. Fotografía: Alfredo Fraile. Decorados: Enrique Alarcón. Música: Juan Quintero. Jefe de Producción: Tíbor Reves. Director General de Producción: Ramón Llidó. Ayudante de dirección: Pedro L. Ramírez. Montaje: José Antonio Rojo. Realizada en Estudios C.E.A. Ciudad Lineal-Madrid. Estreno: 26 de noviembre de 1955 (Avenida). Distribución: As Films-Interpeninsular.

*La gran mentira* (1956). ASPA Producción. Intérpretes: Francisco Rabal, Madeleine Fischer, Manolo Morán, Juan Calvo, Rafael Bardem, Bobby Deglané, Irene Caba Alba, Milagros Leal, Ángel de Echenique, Ángel Jordán, José Ramón Giner, Carlos Miguel Solá, Ramón Elías, Jacqueline Pierreux. Argumento, guion literario y diálogos: Vicente Escrivá. Tratamiento cinematográfico: Vicente Escrivá y Ramón D. Faraldo. Fotografía: Alfredo Fraile. Decorados: Enrique Alarcón, contruidos por Francisco R. Asensio. Música: Jesús Guridi, bajo la dirección orquestal de José Pagán. Jefe de Producción: Tíbor Reves. Ayudante de dirección: José Luis Robles. Montaje: José Antonio Rojo. Rodada en Estudios Sevilla Films. Estreno: 1 de abril de 1956 (Gran Vía). Distribución: As Films.

*Un traje blanco* (1956). Producción: ASPA Producciones Cinematográficas. Distribución: As Films. Intérpretes: Miguelito Gil, Miguel Ángel Rodríguez, Julita Martínez, Julio Núñez, José Isbert, Luis Induni, Carlos Miguel Solá, Rafael Bardem, Margarita Robles, Nicolás Perchicot, Matilde Muñoz Sampedro, José Ramón Giner, Julio Gorostegui. Guion literario y diálogos: Vicente Escrivá. Tratamiento cinematográfico: Vicente Escrivá y Ramón D. Faraldo. Fotografía: Cecilio Paniagua. Decorados: Enrique Alarcón, contruidos por Francisco R. Asensio. Música: Jesús Guridi. Jefe de Producción: Juan de Rada. Ayudante de dirección: José Luis Robles. Montaje: José Antonio Rojo. Realizada en Estudios C.E.A. Ciudad Lineal-Madrid. Estreno: 26 de noviembre de 1956 (Palacio de la Música). Distribución: As Films-Interpeninsular.

*Camarote de lujo* (1957). ASPA Producción. Intérpretes: Antonio Casal, María Mahor, Fernando Sancho, José Marco Davó, Mercedes Muñoz Sampedro, Rafael Bardem, Carmen Esbri, Erasmo Pascual, Carmen Rodríguez, Juan Vázquez, Nelly Morelli, Manolo Morán, Eumedre. Guion técnico: Rafael Gil. Argumento y diálogos:

Wenceslao Fernández Flórez, basados en su novela *Luz de Luna*. Fotografía: Alfredo Fraile. Decorados: Enrique Alarcón. Jefe de Producción: Juan de Rada. Música: Cristóbal Halffter. Letra canción: “Caballero, quíerame”, de Vicente Coello. Ayudante de dirección: José Luis Robles. Montaje: José Antonio Rojo. Rodada en los Estudios C.E.A. Ciudad Lineal-Madrid. Estreno: 22 de junio de 1959 (Callao). Distribución: CEA.

*¡Viva lo imposible!* (1958). Producción: Coral P.C. Intérpretes: Manolo Morán, Paquita Rico, Gila, Julio Núñez, Julia Caba Alba, José Marco Davó, Fernando Sancho, Raúl Cancio, Vicky Lagos, Ángel Ter, Tony Soler, Miguel Ángel Rodríguez, José María Roderó, Jacqueline Pierreux. Adaptación: Miguel Mihura y Rafael Gil, basada en una obra de Joaquín Calvo Sotelo y Miguel Mihura. Fotografía: Alfredo Fraile. Decorados: Enrique Alarcón, contruidos por Francisco R. Asensio. Jefe de Producción: Juan de Rada. Música: Jesús Guridi. Ayudantes de dirección: José Luis Robles y Ricardo Blasco. Montaje: José Antonio Rojo. Rodada en los Estudios C.E.A. Ciudad Lineal-Madrid. Estreno: 1 de septiembre de 1958 (Palacio de la Música). Distribución: CEA.

*La casa de la Troya* (1959). Producción: Coral P.C. Intérpretes: Arturo Fernández, Ana Esmeralda, José Rubio, Julio Riscal, Rafael Bardem, Félix de Pomés, Cándida Losada, Félix Fernández, Erasmo Pascual, María Basso, María Isbert, Enrique Sánchez Guzmán, Raúl Cancio, Manolita Barroso, Ricardo Tundidor, Matilde Muñoz Sampedro, Manuel Arbó, José María Tasso, José Isbert, Manolo Morán. Adaptación y diálogos: Rafael García Serrano, según la novela de Alejandro Pérez Lugín. Fotografía: Michel Kelber. Decorados: Enrique Alarcón. Jefe de Producción: Juan de Rada. Música: Manuel Parada. Ayudantes de Dirección: José Luis Robles y Ricardo Blasco. Montaje: Julio Peña. Rodada en los Estudios C.E.A. Ciudad Lineal-Madrid y exteriores en Santiago de Compostela. Estreno: 17 de octubre de 1959 (Carlos III y Roxy B). Distribución: Filmax.

*El Litri y su sombra* (1959). Producción: Coral P.C. Intérpretes: Miguel Báez Litri, Katia Loritz, Ismael Merlo, Pilar Cansino, Ángeles Hortelano, José Rubio, Jorge Vico, Roberto Rey, Rafael Bardem, Manolo Morán, José Isbert, Licia Calderón, Ángel Baltanas (narrador). Argumento y diálogos: Agustín de Foxá. Fotografía: Michel Kelber. Fotografía corrida de toros: José F. Aguayo y Juan García. Decorados: Enrique

Alarcón. Jefe de Producción: Juan de Rada. Música: Manuel Parada, con pasodobles de Quintero, Lope, Juarranz y P. Chovi. Asesor taurino: Andrés Gago. Ayudantes de dirección: José Luis Robles y Alfredo Hurtado. Montaje: Antonio Ramírez de Loaysa. Rodada en los Estudios C.E.A. Ciudad Lineal-Madrid. Estreno: 2 de febrero de 1960 (Madrid). Distribución: Chamartín.

*Siega verde* (1960). Producción: Pirenne Films. Intérpretes: Jeanne Valerie, Carlos Larrañaga, Pepe Rubio, Luis Induni, Marta Angelat, José María Caffarel, María de los Ángeles Hortelano, Rafael Bardem, Rafael López Somoza, Guillermo Marín, Matilde Muñoz Sampedro, Elvira Quintillá. Adaptación y guion: Rafael Gil, Manuel María Saló y Josep Virós, según la novela *Verd Madur*, de este último. Música: Xavier Montsalvatge. Fotografía en interiores: Cecilio Paniagua. Fotografía en exteriores: Enrique Guerner. Decorados: Enrique Alarcón. Ayudante de Dirección: José Luis Robles. Rodada en los Estudios Orpheu Films (Barcelona) y exteriores en el Valle de Arán y Alt Pallars. Estreno: 30 de diciembre de 1960 (Lleida). Distribución: Warner Bros.-Francisco Badal Baso.

*Cariño mío* (1961). Producción: Buhigas Films. Productores asociados: Eduardo Fayos Ballester y José Cerdá Pérez. Intérpretes: Vicente Parra, Marianne Hold, Manolo Morán, Horst Frank, Mercedes Vecino, Lina Yegros, Rafael Bardem, José Luis Pellicena, Carl Wery, Alfredo Mayo, Tomás Blanco, Matilde Muñoz Sampedro. Guion técnico: Rafael Gil. Argumento: Manuel Tamayo, Antonio Abad Ojuel, Arturo Rigel (pseudónimo de Luis Fernando Álvarez). Fotografía: Cecilio Paniagua. Decorados: Enrique Alarcón. Música: Gregorio García Segura. Jefe de Producción: Juan de Rada. Ayudantes de dirección: José Luis Robles y Manahen Velasco. Montaje: Antonio Ramírez. Rodada en los Estudios Sevilla Films. Estreno: 17 de octubre de 1961 (Real Cinema). Distribución: Discentro.

*Tú y yo somos tres* (1962). Producción: Coral P. C. (Madrid) e Internacional Productora de Películas Argentinas (Buenos Aires). Intérpretes: Analía Gadé, Alberto de Mendoza, José Rubio, Ismael Merlo, Katia Loritz, Matilde Muñoz Sampedro, José Franco, Paula Martel, José María Tasso, Pilar Casanova, Venancio Moreno, Pilar Cano, Laly Soldevilla, Erasmo Pascual, Julia Caba Alba, Licia Calderón, José Isbert, Manolo Gómez Bur, José Luis López Vázquez, Ángel de Andrés, Gracita Morales. Adaptación: Rafael García Serrano, Rodolfo Manuel Taboada y Rafael Gil, basada en la obra

homónima de Enrique Jardiel Poncela. Fotografía: Enrique Guerner. Música: Manuel Parada y Carlos Ferrari. Decorados: Enrique Alarcón, contruidos por Francisco R. Asensio. Director General de Producción: Juan de Rada. Ayudantes de dirección: José Luis Robles y Antonio Ribas. Montador: Antonio Ramírez. Rodada en los Estudios CEA Ciudad Lineal-Madrid. Estreno: 6 de septiembre de 1962 (Coliseum). Distribución: Chamartín.

*La reina del Chantecler* (1962). Producción: Suevia Films-Cesáreo González. Intérpretes: Sara Montiel, Alberto de Mendoza, Luigi Giuliani, Greta Chi, Amelia de la Torre, Milagros Leal, Julia Caba Alba, Gerard Tichy, José María Seoane, Francisco Piquer, Miguel Ligeró, Antonio Garisa, Eugenia Roca, María Isabel Pallarés, María Isbert, José Franco, Pedro Osinaga, Ana Mariscal. Argumento y diálogos: Jesús María de Arozamena y Antonio Mas Guindal, basados en una idea de José Zamora. Música: Gregorio García Segura. Director de Fotografía: Mario Montuori. Decorados y ambientación: Enrique Alarcón, contruidos por Francisco R. Asensio. Jefe de Producción: Ricardo Nieto. Ayudantes de dirección: José Luis Robles y Antonio Ribas. Montaje: Julio Peña. Rodada en Estudios C.E.A. (Madrid) y exteriores en Oyarzun y San Sebastián (Guipúzcoa). Estreno: 21 de diciembre de 1962 (Los Remedios: Sevilla). Distribución: Suevia Films-Eligio Herrero.

*Chantaje a un torero* (1963). Producción: Cesáreo González Producciones Cinematográficas. Intérpretes: Manuel Benítez “El Cordobés”, Alberto de Mendoza, Manolo Morán, María Andersen, Elena Duque, Luis Dávila, Venancio Muro, Carlos Menoy, José Mata, José María Seoane, Manuel Alexandre, Luis Induni, Antonio Casas, José María Caffarel, Juan Cortés, Hugo Pimentel. Argumento y diálogos: José López Rubio y José Vicente Puente. Ayudantes de dirección: Mahanen Velasco y José Luis Robles. Fotografía: José F. Aguayo. Decorados y ambientación: Enrique Alarcón, contruidos por Francisco R. Asensio. Composición y dirección musical: Gregorio García Segura. Jefe de Producción: Tíbor Reves. Montaje: Antonio Ramírez. Rodada en Estudios CEA Madrid y exteriores en Aranjuez, Alcalá de Henares, Fuengirola, Torremolinos, Marbella, Madrid, Málaga y Múnich (Alemania). Estreno: 22 de mayo de 1963 (Córdoba). Madrid: 14 de junio de 1963 (cine Madrid). Distribución: Suevia Films-Cesáreo González.

*Rogelia* (1962). Producción: Coral P. C. Intérpretes: Pina Pellicer, Arturo Fernández, Fernando Rey, Mabel Karr, Arturo López, Félix de Pomés, María Luisa Ponte, Félix Fernández, Iran Eory, Rosita Palomar, José María Tasso, José María Caffarel, Félix Dafauce, Lola Gaos, Tomás Blanco, José Nieto. Adaptación y diálogos: Antonio Abad Ojuel y Rafael Gil, basado en la obra *Santa Rogelia*, de Armando Palacio Valdés. Fotografía: Michel Kelber. Decorados: Enrique Alarcón, realizados por Francisco R. Asensio. Música y dirección musical: Federico Moreno Torroba y Juan Quintero. Jefe de Producción: Tíbor Reves. Ayudantes de dirección: José Luis Robles y Antonio Ribas. Montador: Antonio Ramírez. Rodada en los Estudios CEA. Estreno: 16 de diciembre de 1963 (Consulado y Roxy B). Distribución: Warner Española.

*Samba* (1964). Producción: Cesáreo González Producciones Cinematográficas. Intérpretes: Sara Montiel, Marc Michel, Fosco Giachetti, Carlos Alberto, José Prada, Zeni Pereira, Eliezer Gomes, Antonio Sampaio, Álvaro Aguiar, José Policena, Antonia Marzullo, Grande Otelo. Guion: Rafael Gil. Argumento y diálogos: José López Rubio y Jesús María de Arozamena. Fotografía: Christian Matras y Gábor Pogány. Decorados y ambientación: Enrique Alarcón, contruidos por Francisco R. Asensio. Música: Gregorio García Segura. Jefe de Producción: Tíbor Reves. Ayudante de dirección: Antonio Ribas. Montaje: Antonio Ramírez. Rodada en Estudios CEA (Madrid) y exteriores en Río de Janeiro. Estreno: 1 de febrero de 1965 (Palacio de la Prensa, Roxy B, Consulado y Canciller). Distribución: Suevia Films-Cesáreo González.

*La vida nueva de Pedrito Andía* (1965). Producción: Cesáreo González Producciones Cinematográficas. Intérpretes: Joselito, Karim Mossberg, Carmen Bernardos, José María Seoane, Rafael Durán, Elena Duque, Lucía Prado, Carlota Bilbao, Conchita Goyanes, Chonet Laurent, María Jesús Corchero, Luis Induni, Lina Rosales. Guion: Rafael Gil. Adaptación cinematográfica: Antonio Jaén, basada en la novela homónima de Rafael Sánchez Mazas. Fotografía: Gábor Pogány. Decorados y ambientación: Enrique Alarcón, contruidos por Francisco R. Asensio. Música: Manuel Parada. Jefe de Producción: Luis Berraquero Miril. Ayudante de dirección: Luis Ligero. Montaje: José Luis Matesanz. Rodada en los Estudios Samuel Bronston (Madrid) y exteriores en Guernica, Busturia, Lequeitio y Bilbao (Vizcaya). Estreno: 8 de septiembre de 1965 (Lope de Vega). Distribución: Suevia Films.

*Currito de la Cruz* (1965). Producciones: Coral Producciones Cinematográficas. Intérpretes: Francisco Rabal, Arturo Fernández, Manuel Cano “El Pireo”, Soledad Miranda, Marco Davó, Adrián Ortega, Luis Ferrín, Yelena Samarina, Ángel Álvarez, Julia Gutiérrez Caba, Mercedes Vecino, Manolo Morán. Guion: José López Rubio, Luis de Diego, Antonio Abad Ojuel y Rafael Gil, basado en la novela de Alejandro Pérez Lugín. Fotografía: José F. Aguayo. Decorados: Enrique Alarcón, contruidos por Francisco Asensio. Música: Manuel Parada. Jefe de Producción: Juan de Rada. Ayudantes de dirección: Luis Liger y Valentín Panero. Montaje: José Luis Matesanz. Rodada en los Estudios Roma de Madrid y exteriores en Madrid, Sevilla y Murcia. Estreno: 1 de julio de 1965 (Madrid). Distribución: Paramount Films de España.

*¡Es mi hombre!* (1966). Producción: Coral Producciones Cinematográficas. Intérpretes: José Luis López Vázquez, Soledad Miranda, Mercedes Vecino, Rafael Alonso, Sancho Gracia, Marco Davó, Rafaela Aparicio, Ángel de Andrés, Alfonso del Real, Julia Caba Alba, Roberto Camardiel, Fred Galiana. Guion: Rafael Gil. Adaptación y diálogos: José López Rubio, basada en la obra de Carlos Arniches. Música: Gregorio García Segura. Fotografía: José Fernández Aguayo. Decorados: Enrique Alarcón, contruidos por Francisco R. Asensio. Jefe de Producción: Valentín Panero. Ayudantes de Dirección: Luis Liger y José Luis Barbero. Montaje: Antonio Ramírez. Rodada en los Estudios CEA Madrid y exteriores en Madrid. Estreno: 26 de marzo de 1966 (Palafox). Distribución: Paramount Films de España.

*Camino del Rocío* (1966). Producción: Coral P. C. y Cesáreo González P.C. Intérpretes: Carmen Sevilla, Francisco Rabal, Arturo Fernández, Guillermo Marín, Conchita Goyanes, José Orjas, María Luisa Ponte, Julia Caba Alba, Sancho Gracia, Antoñita Imperio. Adaptación: Luis de Diego y Rafael Gil, basada en la obra *La Virgen del Rocío ya entró en Triana*, de Alejandro Pérez Lugín. Diálogos: José López Rubio. Fotografía: José F. Aguayo. Decorados: Enrique Alarcón. Música: Augusto Algueró. Letra de las canciones: Antonio Guijarro. Letra sevillanas rocieras: Rafael de León. Jefe de Producción: Valentín Panero. Ayudante de dirección: José Luis Tristán. Montaje: José Luis Matesanz. Rodada en Estudios CEA Madrid y exteriores en Sevilla, Huelva y Madrid. Estreno: 5 de diciembre de 1966 (Roxy B, Madrid y Alcalá). Distribución: Paramount Films de España.



*La mujer de otro* (1967). Producción: Coral P.C. Intérpretes: Martha Hyer, Analía Gadé, John Ronane, Ángel del Pozo, Elisa Ramírez, Manuel Alexandre, María Francés, Pastora Peña, Erasmo Pascual, Rafaela Aparicio, Rafael Hernández, Ángel de Andrés, Ana María Noé, Alberto Dalbes, Fosco Giachetti. Adaptación: José López Rubio y Torcuato Luca de Tena, según una obra de este último. Música: Ernesto Halffter. Canción *El recuerdo perdido*, de Torcuato Luca de Tena y Ernesto Halffter cantada por Nati Mistral. Fotografía: José F. Aguayo. Decorados: Enrique Alarcón. Jefe de Producción: Valentín Panero. Ayudante de dirección: Julio Sempere. Montaje: José Luis Matesanz. Interiores y exteriores rodados en Madrid, Palma de Mallorca y Son Servera (Costa de los Pinos). Estreno: 23 de noviembre de 1967 (Gran Vía y El Españolito). Distribución: Paramount Films de España.

*Verde doncella* (1968). Producción: Coral P. C. Intérpretes: Sonia Bruno, Juanjo Menéndez, Antonio Garisa, María Paz Pondal, Julia Caba Alba, Rafael López Somoza, Venancio Muro, Manuel Alexandre, Erasmo Pascual, Goyo Lebrero, José María Tasso, Pedrín Fernández, Mario Morales, Alfredo Santa Cruz. Adaptación y diálogos: Rafael J. Salvia, basada en la obra de Emilio Romero. Fotografía: José Aguayo. Decorados: Enrique Alarcón. Música: Ángel Arteaga. Canción: Maryni Callejo. Jefe de Producción: Valentín Panero. Ayudante de Dirección: Félix Fernández. Montaje: José Luis Matesanz. Exteriores rodados en Madrid y La Manga (Murcia). Estreno: 20 de junio de 1968 (Canciller, El Españolito y Lope de Vega). Distribución: Paramount Films de España.

*El marino de los puños de oro* (1968). Producción: Coral P. C. Intérpretes: Pedro Carrasco, Sonia Bruno, Antonio Garisa, Ángel de Andrés, José Sazatornil “Saza”, Venancio Muro, Luis Induni, Ana María Morales, Goyo Lebrero, Mary Martin, José María Tasso, Andrés Pajares, Patricia Nisel, Roberto Camardiel. Argumento y diálogos: Rafael García Serrano y Ángel Oliver. Fotografía: José F. Aguayo. Decorados: Enrique Alarcón. Música: Manuel Parada. Jefe de Producción: Valentín Panero. Montaje: José Luis Matesanz. Ayudante de dirección: Jaime D’Ors. Exteriores en Madrid, Santander y Cádiz. Estreno: 7 de octubre de 1968 (Lope de Vega, Roxy B y Alcalá Palace). Distribución: Paramount Films de España.

*Sangre en el ruedo* (1969). Producción: Hidalgo Producciones Cinematográficas–Andrés Velasco. Intérpretes: Alberto Closas, Francisco Rabal, Ángel

Teruel, Cristina Galbó, José Sazatornil, José Sacristán, Guillermo Marín, Mary Begoña, Arturo López, Manuel Velasco, Joaquín Pamplona, Alfonso del Real, Erasmo Pascual, Goyo Lebrero, Rafael Hernández, Fernando Sánchez Polack, José Bódalo. Argumento: Andrés Velasco. Guion cinematográfico y diálogos: Pedro Mario Herrero. Fotografía: Michel Kelber. Decorados: Enrique Alarcón, construidos por Juan García. Música: Ángel Arteaga. Jefe de Producción: Valentín Panero. Ayudante de dirección: Martín Sacristán. Montaje: José Antonio Rojo. Rodada en Estudios Roma y exteriores en Fincas de Doña Amelia Pérez Tabernero (El Escorial), Don Baltasar Iban (El Escorial) y Luis Miguel Dominguín (Saelices, Cuenca) y Cercedilla, Somosaguas y Valdemoro (Madrid) y Ocaña (Toledo). Estreno: 19 de mayo de 1969 (Carlos III, Consulado, Roxy A y Regio). Distribución: Filmax.

*Un adulterio decente* (1969). Producción: Coral P. C. Intérpretes: Carmen Sevilla, Fernando Fernán-Gómez, Manolo Gómez Bur, Jaime de Mora y Aragón, Andrés Pajares, José Orjas, Guadalupe Muñoz Sampedro, Matilde Muñoz Sampedro, Mary Begoña, Venancio Muro, Maruja Isbert, Julio Riscal, Rosita Palomares, Erasmo Pascual, Maribel Hidalgo, Rafael Hernández, Vicente Haro, Mónica Randall, José Alfayate. Adaptación: Rafael J. Salvia, basada en la obra homónima de Enrique Jardiel Poncela. Fotografía: José F. Aguayo. Canciones: Augusto Alguero. Música de fondo: Manuel Parada. Jefe de Producción: Valentín Panero. Ambientación: Ra del Rey. Ayudante de Dirección: Jaime D'Ors. Montaje: José Antonio Rojo. Estreno: 25 de agosto de 1969 (Lope de Vega, Roxy B y Alcalá Palace). Distribución: Paramount Films de España.

*El relicario* (1970). Producción: Coral P. C. Intérpretes: Carmen Sevilla, Arturo Fernández, Manolo Gómez Bur, Miguel Mateo "Miguelín", Amparo Martí, Francisco Piquer, Venancio Muro, Alberto Fernández, Alfredo Santa Cruz, Jesús Guzmán, Rafael Hernández, Antonio Díaz Cañabate, Jesús Tordesillas, Matías Prats, Rafael Alonso, Tomás Blanco. Argumento y diálogos: Rafael J. Salvia. Fotografía: José F. Aguayo. Decorados: Enrique Alarcón. Adaptación musical: Manuel Parada. Jefe de Producción: Valentín Panero. Figurines y ambientación: Ra del Rey. Maquillaje: Cristóbal Criado. Ayudante de Dirección: Jaime D'Ors. Montaje: José Luis Matesanz. Rodada en Estudios Verona y exteriores en Madrid y Algeciras (Cádiz). Estreno: 28 de marzo de 1970 (Fuencarral). Distribución: Paramount Films de España.

*El hombre que se quiso matar* (1970). Producción: Coral P.C. Intérpretes: Tony Leblanc, Antonio Garisa, Elisa Ramírez, Rafael Alonso, Aurora Redondo, Emma Cohen, Milagros Leal, José Sacristán, José Orjas, Beny Deus, Mary Begoña, Alfonso del Real, Gabriel Llopart, Erasmo Pascual, Luis Induni, Goyo Lebrero, Rafael Hernández, José Mata, Fabián Conde, Julia Caba Alba. Adaptación y diálogos: Rafael J. Salvia, basada en la obra homónima de Wenceslao Fernández Flórez. Fotografía: José F. Aguayo. Música: Manuel Parada. Jefe de Producción: Valentín Panero. Maquillaje: Cristóbal Criado. Ayudante de Dirección: Jaime D'Ors. Montaje: José Luis Matesanz. Exteriores rodados en Segovia y Madrid. Estreno: 28 de septiembre de 1970 (Carlos III, Roxy A, Princesa, Consulado, Regio y Liceo). Distribución: Paramount Films de España.

*El sobre verde* (1971). Producción: Coral P. C. Intérpretes: Tony Leblanc, Esperanza Roy, Guadalupe Muñoz Sampedro, Beny Deus, María Paz Pondal, Carlos Ballesteros, Goyo Lebrero, Venancio Muro, Alfonso del Real, Pedrín Fernández, Gonzalo Cañas, Mary Begoña, Erasmo Pascual, Luis Induni, Ricardo Palacios. Argumento y diálogos: Rafael J. Salvia (con sugerencias de la revista de Enrique Paradas y Joaquín Jiménez), basados en la revista musical del Maestro Jacinto Guerrero. Fotografía: José F. Aguayo. Música: Jacinto Guerrero y Manuel Parada. Coreografía: Nacho Arrieta. Decorados: Enrique Alarcón. Jefe de Producción: Valentín Panero. Ayudante de Dirección: José Royo. Ambientación: Ra del Rey. Maquillador: Cristóbal Criado. Montaje: José Luis Matesanz. Rodada en los Estudios Roma (Madrid) y exteriores en Madrid y Guadalajara. Estreno: 1 de marzo de 1971 (Palafox). Distribución: Paramount Films de España.

*Nada menos que todo un hombre* (1971). Producción: Coral P. C. Intérpretes: Francisco Rabal, Analía Gadé, Ángel del Pozo, José María Seoane, Lola Lemos, Tomás Blanco, Mabel Karr, Rafael Hernández, Irene Daina, Erasmo Pascual, José Franco, Jesús Guzmán, Beny Deus, Manuel Tejada, Ricardo Tundidor, Ricardo Palacios. Adaptación: José López Rubio y Rafael J. Salvia, basada en la novela homónima de Miguel de Unamuno. Diálogos: José López Rubio. Fotografía: José F. Aguayo. Música: Manuel Parada. Jefe de Producción: Valentín Panero. Ayudante de Dirección: Jaime D'Ors. Maquillador: Miguel Sesé. Figurines: Ra del Rey. Montaje: José Luis Matesanz. Rodada en los Estudios Roma (Madrid) y exteriores en Sigüenza (Guadalajara), Villacastín (Segovia) y Madrid (Museo Romántico, Museo Cerralbo y Casino de

Madrid). Estreno: 17 de febrero de 1972 (Paz Todd-Ao). Distribución: Paramount Films de España.

*La duda* (1972). Producción: Coral P. C. Intérpretes: Fernando Rey, Analía Gadé, J. A. Espinosa, Ángel del Pozo, Rafael Alonso, José María Seoane, Cándida Losada, Mabel Karr, José Franco, Gabriel Llopart, Pilar Bardem, M. Arroita-Jáuregui, Concepción Muñoz, Inma de Santis, Lali Romain, Armando Calvo. Adaptación: Rafael J. Salvia, basada en la novela *El abuelo*, de Benito Pérez Galdós. Fotografía: José F. Aguayo. Música: Manuel Parada. Jefe de Producción: Valentín Panero. Ayudante de Dirección: Jaime D'Ors. Maquillador: Cristóbal Criado. Montaje: José Luis Matesanz. Rodada en los Estudios Roma (Madrid) y exteriores en Madrid, Santander, Santillana del Mar, Suances y Ávila. Estreno: 7 de septiembre de 1972 (Palafox). Distribución: Paramount Films de España.

*La guerrilla* (1973). Producción: Coral P.C. (Madrid) y Universal Production (París). Intérpretes: Francisco Rabal, Jacques Destoop, La Pocha, Rafael Alonso, Benoît Ferreux, José Nieto, Lola Gaos, Eulalia del Pino, Charo López, Fernando Sancho, José Orjas, José María Seoane, Edy Biagetti, Luis Induni, Jesús Tordesillas, Fernando Sánchez Polack, Alejandro Enciso. Guión y diálogos: Rafael J. Salvia y Bernard Revon, sobre la obra de José Martínez Ruiz "Azorín". Adaptación: Rafael J. Salvia y Domingo Almendros. Fotografía: José F. Aguayo. Música: Manuel Parada, sobre temas de Beethoven y Tchaikovski. Jefe de Producción: Mariano de Lope y León Zuratas. Maquillaje: Adolfo Ponte. Decorados: François de Lamothe, construidos por Juan García. Ambientación y figurines: Eduardo Torre de la Fuente. Ayudante de Dirección: Luis G. Valdivieso. Montaje: José Luis Matesanz. Rodada en los Estudios Roma (Madrid) y exteriores en La Alberca (Salamanca), Mora (Toledo) y Buitrago (Madrid). Estreno: 16 de febrero de 1973 (Palafox). Distribución: Paramount Films de España.

*El mejor alcalde, el Rey* (1973). Producción: Coral P.C. (España) y Midega Films (Italia). Intérpretes: Analía Gadé, Simonetta Stefanelli, Raymond Lovelock, Fernando Sancho, José Nieto, Pedro Valentín, Tomás Blanco, Luis Induni, Alejandro Enciso, Rafael Cores, Fernando Sánchez Polack, Andrés Mejuto, Antonio Casas. Música: Salvador Ruiz de Luna. Adaptación y diálogos: José López Rubio, basada en la obra de Lope de Vega. Fotografía: José F. Aguayo. Decorados: Giantito Burchiellaro. Ambientación: Luis Argüello. Jefe de Producción: Mariano de Lope. Ayudante de

Dirección: M. A. Rivas. Maquillador: Cristóbal Criado. Montaje: José Luis Matesanz. Rodada en los Estudios Roma (Madrid) y exteriores en las provincias de Palencia (Frómista, Baños de Cerrato, Ampudia, Ribas de Campos, San Salvador de Cantamuda, Aguilar de Campoo, Vallespino y Canduela), León (Castrillo de los Polvazales y Paradaseca), Guadalajara (Mataelrayo y Alboreca) y Segovia (Riofrío). Estreno: 27 de octubre de 1973 (Palencia). Distribución: Paramount Films de España.

*Novios de la muerte* (1974). Producción: Coral P.C. Intérpretes: Julián Mateos, Juan Luis Galiardo, Ramiro Oliveros, Helga Liné, José Nieto, Mary Begoña, Pedro María Sánchez, Rafael Hernández, Wiky Ludson, Gabriel Llopart, Luis Induni, Antonio Cintado, Leopoldo Francés, Carlos Ballesteros, Fernando Sancho. Argumento: Rafael García Serrano. Guion: Rafael García Serrano, Rafael J. Salvia y Francisco Amores. Fotografía: José F. Aguayo. Música: Gregorio García Segura. Jefe de Producción: Mariano de Lope. Asesor militar: Comandante Juan Avalos. Ayudante de Dirección: Luis Ligerio. Maquillaje: Adolfo Ponte. Ambientación: Ra del Rey. Montaje: José Luis Matesanz. Exteriores rodados en Ceuta. Estreno: 15 de junio de 1974 (Terramar, Ceuta). Distribución: Cinema International Corporation.

*Olvida los tambores* (1975). Producción: Coral P. C. Intérpretes: Julián Mateos, Maribel Martín, Tony Isbert, Jaime Blanch, María Paz Pondal, José María Guillén, Verónica Llimera, José Antonio Ferrer, Antonio del Real, Abel Vitón, Carlos Ballesteros, Cristina Galbó. Adaptación y diálogos: Ana Diosdado, según obra homónima de la propia autora. Fotografía: José F. Aguayo. Música: Gregorio García Segura (canciones “Dies Irae” y “Melodía perdida” interpretadas por Juan Carlos Calderón). Decorados: Cruz María Baleztena. Jefe de Producción: Mariano de Lope. Ayudante de Dirección: Félix Fernández. Maquillaje: Carlos Paradela. Montaje: José Luis Matesanz. Estreno: 25 de abril de 1975 (Gran Vía). Distribución: Cinema International Corporation.

*Los buenos días perdidos* (1975). Producción: Coral P. C. Intérpretes: Juan Luis Galiardo, Teresa Rabal, Queta Claver, Manuel Galiana, Erasmo Pascual, Mabel Escaño, Eulalia del Pino. Adaptación y diálogos: Miguel Rubio y Antonio Gala, basada en la novela homónima del último. Fotografía: José F. Aguayo. Decorados: Enrique Alarcón. Música: Carmelo Bernaola. Jefe de Producción: Mariano de Lope. Ayudante de Dirección: Jaime D’Ors. Maquillador: Ricardo Vázquez. Montaje: José Luis Matesanz.

Rodada en Loeches, Alcalá de Henares, Pinto y Colmenar Viejo (Madrid) y Sepúlveda (Segovia). Estreno: 26 de noviembre de 1975 (Gran Vía). Distribución: Cinema International Corporation.

*A la Legión le gustan las mujeres... (y a las mujeres, les gusta la Legión)* (1976). Producción: Coral P.C. Intérpretes: Manolo Codeso, Luis Varela, Francisco Cecilio, Ricardo Palacios, Rafael Hernández, Juanito Navarro, Manolo Gil, Susana Mayo, María Salerno, Mirtha Miller, Venancio Muro, Mabel Escaño, Blaky, Patricia Granada, Pepe Nieto, Fernando Sancho. Argumento y diálogos: Rafael García Serrano y Rafael J. Salvia. Música: Gregorio García Segura. Fotografía: Francisco Sempere. Ambientación: Enrique Alarcón. Jefe de Producción: Mariano de Lope. Montaje: José Luis Matesanz. Asesor militar: Comandante Alfonso Quintas. Rodada en Madrid, Guadalajara, Sigüenza, Azuqueca, Chiloe Ches y El Goloso. Estreno: 16 de marzo de 1976 (Gran Vía). Distribución: Cinema International Corporation.

*Dos hombres y, en medio, dos mujeres* (1977). Producción: Coral P. C. Intérpretes: Alberto Closas, Nadiuska, Gemma Cuervo, Alfredo Alba, Mary Begoña, Susana Mayo, Juan Santamaría, Eva Robin, José Barceló, Herminia Tejela. Adaptación y diálogos: José López Rubio, basada en la obra de Juan Antonio de Zunzunegui. Fotografía: José F. Aguayo. Música: Juan José García Caffi. Jefe de Producción: Tíbor Reves. Ayudante de Dirección: Pedro Labat. Montaje: José Luis Matesanz. Rodada en Bilbao, Santander, Madrid y Hamburgo (Alemania). Estreno: 7 de marzo de 1977 (Bilbao, Montera, Vergara y Victoria). Distribución: Cinema International Corporation.

*La boda del señor cura* (1979). Producción: Bautista Soler Crespo y Enrique Cerezo (no acreditado). Intérpretes: José Sancho, José Bódalo, Juan Luis Galiardo, Manuel Tejada, Blanca Estrada, Manuel Codeso, Gemma Cuervo, Fernando Sancho, Isabel Luque, Ricardo Merino, Carmen Platero, Juan Santamaría, Rafael Hernández, Helga Liné, Alejandro Enciso, Mary Begoña, Manuel Alexandre, Luis Induni, Alfonso del Real, Tomás Blanco. Diálogos: Fernando Vizcaíno Casas, basados en su propia novela. Adaptación: Rafael Gil. Jefe de Producción: Mariano de Lope. Montaje: José Luis Matesanz. Fotografía: José F. Aguayo. Música: Antón García Abril ("Estudiantina Portuguesa" del Maestro Padilla). Ayudante de Dirección: Pedro Labat. Maquillaje: Adolfo Ponte. Estreno: 20 de diciembre de 1979 (Gran Vía). Distribución: Falco Films.

...*Y al tercer año, resucitó* (1980). Producción: Bautista Soler Crespo (5 Films). Intérpretes: José Bódalo, Mary Begoña, Francisco Cecilio, Florinda Chico, Juan Luis Galiardo, Antonio Garisa, Isabel Luque, José Nieto, Adrián Ortega, Alfonso del Real, José Sancho, Fernando Sancho, Tip y Coll, Juan Santamaría, Pedro Valentín, Manuel Alexandre, Ángel de Andrés, Valentín Gascón, Rafael Hernández, Ricardo Palacios, Luis Varela. Adaptación y diálogos: Fernando Vizcaíno Casas, basada en la novela homónima del mismo autor. Fotografía: José F. Aguayo. Música: Gregorio García Segura. Jefe de Producción: Mariano de Lope. Ayudante de Dirección: Pedro Labat. Maquillador: Adolfo Ponte. Montaje: José Luis Matesanz. Rodada en Madrid y Cuenca. Estreno: 29 de febrero de 1980 (Cid Campeador y Fuencarral). Distribución: Falco Films.

*Hijos de papá* (1980). Producción: Bautista Soler Crespo (5 Films). Intérpretes: Irene Gutiérrez Caba, José Bódalo, Antonio Garisa, Florinda Chico, Fernando Sancho, Blanca Estrada, Agustín González, Alfonso del Real, María Luisa Ponte, Adrián Ortega, Yolanda Farr, Antonio Casas, José Nieto, Ana Obregón, Valentín Gascón, María Casal, Rafael Hernández, Mabel Escaño, Alejandro Enciso. Adaptación y diálogos: Fernando Vizcaíno Casas, basada en la novela homónima del mismo autor. Fotografía: José F. Aguayo. Música: Gregorio García Segura. Director de Producción: Mariano de Lope. Ayudante de Dirección: Pedro Labat. Maquillador: Adolfo Ponte. Montaje: José Luis Matesanz. Rodada en Madrid (Capital, Navacerrada, El Plantío) y Benicassim (Castellón). Estreno: 18 de diciembre de 1980 (Lope de Vega, Fantasio y Juan de Austria). Distribución: Falco Films.

*De camisa vieja a chaqueta nueva* (1982). Producción: Manuel Salvador. Intérpretes: José Luis López Vázquez, Manolo Codeso, Antonio Garisa, María Casanova, Charo López, Agustín González, Fernando Sancho, Emilio Gutiérrez Caba, Fernando Delgado, Manolo Zarzo, Alejandro Enciso, Félix Dafauce, Antonio Vico, Alejandra Grepí. Fotografía: José F. Aguayo. Música: Gregorio García Segura. Director de Producción: Mariano de Lope. Maquillaje: Adolfo Ponte. Ayudante de Dirección: Pedro Labat. Montaje: José Luis Matesanz. Estreno: 12 de noviembre de 1982 (Roxy B, Narváez, Lido y Canciller). Distribución: Manuel Salvador.

*Las autonomías* (1983). Producción: Filmayer Producción y Coral P. C. Intérpretes: Alfredo Landa, María Casanova, Manolo Codeso, Fernando Sancho, Ángel

de Andrés, Alfonso del Real, José Bódalo, Antonio Garisa, Ismael Merlo, María Paz Pondal, Elvira Quintillá, Tomás Blanco, Adrián Ortega, Rafael Hernández, Luis Barbero, Lola Lemos, Félix Dafauce, Valentín Gascón, Ricardo Palacios. Adaptación y diálogos: Fernando Vizcaíno Casas, basada en la novela homónima del autor. Fotografía: José F. Aguayo. Música: Gregorio García Segura. Director de Producción: Mariano de Lope. Director segunda unidad: Jaime D'Ors. Maquillaje: Adolfo Ponte y Manolita García. Montaje: José Luis Matesanz. Estreno: 4 de agosto de 1983 (Palacio de la Música, Juan de Austria y Cartago). Distribución: Filmayer Distribución.

*Las alegres chicas de Colsada* (1983). Producción: EMCITE S.A. y Coral P.C. Intérpretes: Tania Doris, Luis Cuenca, José Bódalo, Antonio Garisa, Máximo Valverde, Francisco Valladares, Carmen de Lirio, Fernando Sancho, Helga Liné, Emilio Laguna. Argumento y diálogos: Fernando Vizcaíno Casas. Fotografía: José F. Aguayo. Decorados: Enrique Alarcón. Adaptación musical: Alfonso Santisteban. Coreografía: Alberto Portillo. Director de Producción: Mariano de Lope. Montaje: José Luis Matesanz. Maquillaje: Alfonso Ponte. Estreno: 3 de febrero de 1984 (Coliseum). Distribución: Cinema International Corporation.

#### *I. 4. Productor para otros directores (incluidas las coproducciones)*

##### *I.4.1. Coral Producciones Cinematográficas*

*Turismo motorizado* (Daniel Quiterio Prieto, 1963). Cortometraje documental.

*Una carrera a toda prueba* (Daniel Quiterio Prieto, 1963). Cortometraje documental.

*Robo de diamantes/Run like a thief* (Bernard Glasser, 1967). Coproducida con Twincraft Productions (EE UU) y Harold Goldman Associates (EE UU). Intérpretes: Kieron Moore, Ina Balin, Keenan Wynn, Fernando Rey, Charles Regnier, Victor Maddern, Sancho Gracia, Bobby Hall, Mike Brendel, Luis Rivera. Guion: Myron Jay Gold. Fotografía: Federico Gutiérrez-Larraya y Jack Willoughby. Dirección artística: Santiago Ontañón. Música: Johnny Douglas. Vestuario: Agustín Cuéllar. Montaje: Nicholas Wentworth. Ayudante de dirección: Juan Estelrich. Distribuidora: Paramount.



*Diamantes a gogó/Ad ogni costo/Um jeden Preis* (Giuliano Montaldo, 1968). Coproducida con Jolly Films (Italia) y Constantin Films (RFA). Intérpretes: Janet Leigh, Robert Hoffmann, Klaus Kinski, Riccardo Cucciolla, George Rigaud, Adolfo Celi, Edward G. Robinson, Miguel del Castillo, Luciana Angiolillo. Guion: Paolo Bianchini, Augusto Caminito, Marcello Coscia, Marcello Fondato, Mino Roli y José Antonio de la Loma. Fotografía: Antonio Macasoli. Música: Ennio Morricone. Dirección artística: Alberto Boccianti. Montaje: Nino Baragli. Distribuidora: Filmayer.

*Delirios de grandeza/La folie des grandeurs/Mania di grandeza/Die Summen Streiche der Reichen* (Gérard Oury, 1972). Coproducida con Gaumont International (Francia), Mars Films (Italia) y Paramount-Orion Filmproduktion (RFA). Intérpretes: Louis de Funès, Yves Montand, Alberto de Mendoza, Jaime de Mora y Aragón, Eduardo Fajardo, Karin Schubert, Gabriele Tinti, Antonio Pica, Joachim Solís, Venantino Venantini, Alice Sapritch, Paul Préboist. Guion, adaptación y diálogos: Gérard Oury, Daniëlle Thompson y Marcel Jullian. Fotografía: Henri Decaë. Diseño de producción: Georges Wakhévitch. Música: Michel Polnareff. Montaje: Albert Jurgenson. Distribuidora: Paramount.

*Caballos salvajes/The Valdez horses/Valdez il mezzosangue* (John Sturges, Duilio Coletti, 1974). Coproducida con Produzioni Cinematografiche Internazionali (Italia) y Universal Productions (Francia). Productores: Dino de Laurentiis y John Sturges. Intérpretes: Charles Bronson, Jill Ireland, Marcel Bozzuffi, Vincent Van Patten, Fausto Tozzi, Ettore Manni, Melissa Chimenti, Corrado Gaipa, José Nieto, Diana Loris, Conchita Muñoz. Guion: Clair Huffaker, basado en el libro de Lee Hoffman. Dirección artística: Mario Garbuglia. Fotografía: Armando Nannuzzi. Música: Guido y Maurizio de Angelis. Montaje: Peter Zinner. Ayudantes de dirección: Tony Tarruella y Roberto Bodegas. Distribuidora: Paramount.

*El alijo* (Ángel del Pozo, 1977). Intérpretes: Juan Luis Galiardo, Fernando Sancho, Manuel Zarzo, Helga Liné, Paloma Cela, David Areu, Paco Nieto, María Casal, José Yepes, Frank Braña, María Sánchez Aroca, Javier de Rivera, Venancio Muro, Luis Induni, Francisco Cecilio. Guion: Ramón Solís, basado en su novela homónima. Fotografía: José Fernández Aguayo. Música: Ángel Arteaga. Montaje: José Luis Matesanz. Dirección general de producción: Mariano de Lope. Maquillador: Ricardo

Vázquez. Vestuario: Humberto Cornejo. Ayudante de dirección: Richard Walker. Distribuidora: Paramount.

*Todo es soñar* (Assís Uribarri, 1977). Cortometraje documental. Intérpretes: Fernando Rey, Iñigo Astarloa, Marta Ruiz, Manolo Morales, Jesse Fernández. Fotografía: Orlando Jiménez. Decoradores: Ramón Arango y Pin Morales. Música: Gérard Presgurvic. Director de producción: Mariano de Lope. Montaje: Roberto Fandiño. Distribuidor: José Fuster Candel.

*Me olvidé de vivir* (Orlando Jiménez Leal, 1980). Coproducida con Promalfilms International (EE UU). Intérpretes: Julio Iglesias, Isa Lorenz, Antonio Gamero, Carol Lynley, Pedro Armendáriz Jr., Tony Martin, Luis Gaspar, Emilio Gutiérrez Caba. Guion: Clara Hernández y Orlando Jiménez Leal. Fotografía: Hans Burmann. Dirección artística: Enrique Alarcón. Música: Julio Iglesias, Ramón Arcusa, Manuel de la Calva y Rafael Ferro. Montaje: Antonio Ramírez. Dirección de producción: Camilo Vila. Ayudante de dirección: Luis Villar. Distribuidora: Paramount.

I.4.2. Azor Films (Filmografía desde que Rafael Gil fue nombrado administrador único de la empresa)

*Los hijos de...* (Luis María Delgado, 1976). Intérpretes: María José Cantudo, Pedro Osinaga, Carmen de Lirio, Rafael Hernández, Rafaela Aparicio, Trini Alonso, Luis Barbero, Mary Begoña, Jacinto San Emeterio, Verónica Llimera, Julio Riscal, Francisco Camoiras, Xan das Bolas, Ismael Merlo. Argumento y guion: Esmeralda Adam y Manuel Ruiz-Castillo. Fotografía: José Fernández Aguayo. Decorados: Fernando González. Música: Gregorio García Segura. Director de producción: Mariano de Lope. Montaje: José Luis Matesanz. Ayudante de dirección: Richard Walker. Distribuidora: UIP.

*Volvoreta* (José Antonio Nieves Conde, 1976). Intérpretes: Amparo Muñoz, Ramiro Oliveros, Antonio Mayans, Rafael Navarro, Agustín González, Pilar Bardem, Mónica Randall, Luis Varela, María Vico, Mari Paz Molinero, Isabel Mestres, Violeta Jiménez, Xan das Bolas. Guion: José Antonio Nieves Conde, basado en la novela del mismo título de Wenceslao Fernández Flórez. Fotografía: José Fernández Aguayo.

Dirección artística: Luis Argüello. Música: Antón García Abril. Director de producción: Mariano de Lope. Montaje: José Luis Matesanz. Distribuidora: UIP.

*Más allá del deseo* (José Antonio Nieves Conde, 1976). Intérpretes: María Luisa San José, Ramiro Oliveros, Mónica Randall, Francisco Valladares, Ricardo Merino, Patricia Granada, Isabel Mestres, Ricardo Palacios, Manuel Torremocha. Guion: José Antonio Nieves Conde y Ramón Solís, basado en la novela de este último *Mónica, corazón dormido*. Fotografía: Francisco Sempere. Decorador: Eduardo Torre de la Fuente. Música: Antón García Abril. Vestuario: Lola Marqueríe. Dirección de producción: Mariano de Lope. Montaje: Juan Serra. Ayudante de dirección: Zacarías Urbiola. Distribuidora: UIP.

*Secuestro* (León Klimovsky, 1976). Intérpretes: María José Cantudo, Paul Naschy, Máximo Valverde, Luis Prendes, Teresa Gimpera, Tony Isbert, Manuel Torremocha, María Luisa Ponte, Gemma Cuervo, Luis Induni, Fernando Sánchez Polack. Argumento: Jacinto Molina. Guion: Antonio Fos. Fotografía: Miguel Fernández Mila. Decorador: José Alguero. Director de producción: Mariano de Lope. Montador: José Luis Matesanz. Ayudante de dirección: Zacarías Urbiola. Distribuidora: UIP.

*Mis encuentros con Dámaso Alonso y sus poemas* (Francisco Rabal, 1976). Cortometraje documental. Intérpretes: Teresa Rabal, Pepe Moreno, Asunción Balaguer. Guion: Francisco Rabal. Fotografía: Gerri y Alonso Gil. Ayudante de dirección: Diego Serrano. Montaje: Carmen Frías y José Antonio Rojo. Ayudante de producción: Jesús Narro. Distribuidor: José Esteban Alenda.

*Doña Perfecta* (César Fernández Ardavín, 1977). Intérpretes: Julia Gutiérrez Caba, Victoria Abril, Manolo Sierra, Emilio Gutiérrez Caba, José Orjas, Roberto Camardiel, María Kosti, Jorge Rigaud, Mirtha Miller, Montserrat Julio, José Luis López Vázquez, Alejandro de Enciso. Guion: César Fernández Ardavín, basado en la novela homónima de Benito Pérez Galdós. Fotografía: José Fernández Aguayo. Figurines y decoración: Eduardo Torre de la Fuente. Música: Ángel Arteaga. Montaje: José Luis Matesanz. Director de producción: Mariano de Lope. Distribuidora: UIP.

*Esposa de día, amante de noche* (Javier Aguirre, 1977). Intérpretes: Fiorella Faltoyano, Francisco Cecilio, Francisco Amorós, Miguel Ayones, Carlos Ballesteros, Juan Luis Galiardo, María Rey, Yvonne Sentis, Pilar Velázquez. Guion: Javier Aguirre

y Alberto S. Insúa. Fotografía: José Fernández Aguayo. Música: Antón García Abril. Montaje: José Luis Matesanz. Dirección de producción: Mariano de Lope. Vestuario: Lola Marqueríe. Ayudante de dirección: Félix Fernández. Distribuidora: UIP.

*Por tierras de España: Antonio Machado* (Francisco Rabal, 1977). Cortometraje documental. Guion: Francisco Rabal. Fotografía: José Fernández Aguayo. Decorador: Francisco Prósper. Operador de cámara: Julio Burgos. Director de producción: Mariano de Lope. Montaje: José Antonio Rojo. Distribuidor: José Esteban Alenda.

*Rafael Alberti en Roma* (Francisco Rabal, 1977). Cortometraje documental. Intérpretes: Francisco Rabal, Lea Massari, Rada Russino, Giuliano Comma, Edy Biagetti, Carmen Laforet, María Teresa León. Argumento: Francisco Rabal. Fotografía: José Fernández Aguayo Jr. Música: Gustavo Pittaluga. Operador: Blasco Giurato. Ayudante de producción: Jesús Narro. Montaje: José Antonio Rojo. Distribuidor: José Esteban Alenda.

*Estimado Señor Juez* (Pedro Lazaga, 1978). Intérpretes: Francisco Cecilio, María Luisa San José, Antonio Garisa, Fernando Sancho, Rafael Hernández, Francisco Casares, Rafaela Aparicio, Ricardo Merino, Juanito Navarro, Emilio Laguna, Antonio Vilar. Guion: Víctor Ruiz Iriarte y Manuel María Saló. Fotografía: José Fernández Aguayo. Música: Antón García Abril. Ayudante de dirección: José Luis Pérez Tristán. Dirección artística: León Revuelta. Vestuario: Lola Marqueríe. Dirección de producción: Mariano de Lope. Montaje: Alfonso Santacana. Distribuidora: UIP.



## II. Rafael Gil productor: Coral Producciones Cinematográficas y Azor Films

La entrada de Rafael Gil en tareas productivas con la creación de la empresa Coral Producciones Cinematográficas en 1957 supuso todo un hito en su carrera al asumir *motu proprio* la asunción teórica de los riesgos de cada producción que llevaba a cabo<sup>752</sup>. No obstante, en un mercado natural tan limitado como era el español, la longevidad de las productoras estaba sujeta a ciertos condicionantes con la esperanza de que no se convirtieran en empresas de corto recorrido. Entre estos, una buena relación con las autoridades cinematográficas de la época se presumía determinante para abordar proyectos con suficiencia, buscando óptimas calificaciones, ayudas económicas y subvenciones, así como para minimizar las dificultades con el aparato censor que derivarían en una mejor cobertura de los presupuestos previstos y una óptima promoción de los filmes. Como hemos visto a lo largo de la tesis, en no pocas ocasiones Gil tuvo que bregar con la Administración en pos de calificaciones superiores o con ánimo de conseguir un mayor espectro de edad en la exhibición del filme a fin de no limitar el público potencial.

En 1963, Rafael Gil produce dos cortometrajes de Daniel Quiterio Prieto sobre el mundo del motor distribuidos por Hispano Foxfilm, pero no sería hasta 1967, con *Robo de diamantes*, cuando el madrileño abre la vía de las coproducciones internacionales para ejercer actividades de producción más allá de sus propias películas, una vez consolidados sus acuerdos de distribución con Paramount que, como hemos visto, se erigieron en determinantes para continuar produciendo con asiduidad<sup>753</sup>. Ya había tenido lugar, no obstante, un intento serio en 1966 cuando firmó con el productor norteamericano Murray J. King un pacto para coproducir la adaptación de la obra de Lucille Emerick y Francis Swann *You'll hang, my love* (cuyo título español iba a ser *El mausoleo*), con Joan Crawford como protagonista principal. A fin de dar la primera vuelta de manivela el 9 de enero de 1967, Rafael Gil solicitó el 30 de septiembre el preceptivo permiso de rodaje para una producción que se extendería a lo largo de ocho semanas en los estudios CEA y con exteriores en Madrid y Guipúzcoa. Con un

---

<sup>752</sup> Desde ese momento Coral fue funcionando con regularidad, aunque Rafael Gil no desestimaba trabajar con otros productores que contrataran sus servicios (Juan Jesús Buhigas, Andrés Velasco) o con el mismo Cesáreo González, cuyos encargos solían presentar las más de las veces la forma de favores personales.

<sup>753</sup> Los convenios con las grandes *majors* norteamericanas no eran una situación anómala: *verbi gratia*, en 1969 se firmó un acuerdo entre MGM y Producciones Cinematográficas Orfeo, que, con Alfredo Matas, produjo una serie de películas distribuidas por MGM. Por su parte, Chapalo Films, de José Luis Sáenz de Heredia, tenía acuerdos de distribución con Universal Films Española.

presupuesto previsto de 18.000.000 pesetas –de los que Gil aportaría el 50%– y dirigida por el realizador de televisión Robert Gist, la parte española aportaba a Julián Mateos, Fernando Rey y Julia Caba Alba entre sus principales activos artísticos, aparte de profesionales de confianza del productor madrileño, como el decorador Enrique Alarcón, el director de fotografía José Fernández Aguayo, el montador José Luis Matesanz y el director de producción Tíbor Reves. Empero, dos días antes de comenzar a rodar, y con Joan Crawford ya en Madrid, se dio al traste con el proyecto por problemas financieros que no quedaron suficientemente aclarados<sup>754</sup>.

La multinacional Cinema International Corporation (CIC), una *joint venture* resultado de la unión en abril de 1970 de las empresas de distribución internacional de Paramount y Universal, con ánimo de disminuir gastos, crea la empresa Azor Films, interpuesta por la sucursal española de la *major*, a fin de producir películas españolas destinadas a cubrir su cuota de distribución. A tal efecto, inscribe la nueva empresa en el Registro Mercantil de Madrid el 2 de febrero de 1972 (Riambau, 2008: 75). El 4 de agosto de 1975, CIC, valorando la capacidad de Rafael Gil, sus buenas relaciones con la Administración –muy especialmente con el subdirector general de cinematografía Marciano de la Fuente– y los beneficios que la colaboración profesional había aportado a ambas partes en el último decenio, le nombra nuevo responsable de Azor en sustitución de Serafín García Trueba. Desde entonces, su actividad se multiplica, dirigiendo, produciendo o coproduciendo, indistintamente con Azor o Coral, múltiples proyectos, si bien en algunos de ellos su implicación es meramente nominal, aportando únicamente el nombre de la marca comercial, sin ningún tipo de trabajo efectivo. Así sucede por ejemplo con la película *Me olvidé de vivir*, dirigida por el cubano Orlando Jiménez Leal a mayor gloria de Julio Iglesias, que Riambau señala como una producción Coral (2008: 363). Emilio Gutiérrez Caba, uno de los integrantes del elenco artístico –que había trabajado para Azor Films en *Doña Perfecta*–, afirmaba que «en esa película Rafael Gil no ejercía como productor, sino que era Alfredo Fraile hijo. Ya no sé si Coral aparece a efectos burocráticos o de distribución, pero esa película no está producida por Gil»<sup>755</sup>. En efecto, el expediente administrativo custodiado en el Archivo General de la Administración y el propio hijo de Rafael Gil nos confirman que Coral solo ejercía de marca para que Fraile no tuviera que montar una productora.

---

<sup>754</sup> AGA 36/05295. No deja de ser curioso que, aun con el proyecto suspendido, se concediera el permiso de rodaje el 18 de abril de 1967.

<sup>755</sup> Entrevista del autor a Emilio Gutiérrez Caba (11 de agosto de 2016).

Del estudio de los papeles depositados en el archivo privado se infiere un desmedido trabajo administrativo y burocrático. Muchos guiones y sinopsis eran remitidos regularmente a Gil, que debía valorar la viabilidad de llevarlos a buen puerto. En el plan de producción de Coral y Azor de 1977 y 1978 quince guiones esperaban la oportunidad de ser filmados. De ellos solo uno, *La boda del señor cura*, se convirtió en realidad en ese tiempo. Otro, *De chaqueta vieja a camisa nueva*, hubo de esperar algunos años más. Hubo dos que se quedaron en un avanzado estado de preproducción, pero diversas vicisitudes fueron decisivas para la cancelación de los proyectos: *El último tren de la guerra* y *El sombrero de tres picos* –ambos planificados para ser dirigidos por Gil–. El resto, que incluye proyectos que serían rodados por Rovira Beleta (*Crónica de sangre*) y Antonio del Amo (*Bocaccio 80*),<sup>756</sup> así como adaptaciones de obras de Jardiel Poncela (*Las cinco advertencias de Satanás*), Miguel de Unamuno (*Falta un hombre*), Pedro Antonio de Alarcón (*Aquí está Manuel Venegas* y *El clavo*<sup>757</sup>) y Juan Marsé (*Últimas tardes con Teresa*), quedaron solo en un estadio inicial.

Las actividades de CIC no estuvieron exentas de polémica durante ese tiempo. El mercado de la distribución cinematográfica en España estaba muy atomizado entre unas pocas empresas que distribuían la mayor parte del material, español y extranjero. El beneficio se hallaba, evidentemente, en distribuir las películas procedentes de Hollywood, pero las medidas proteccionistas existentes a la sazón en el territorio español evitaban un mercado cinematográfico libre. Existían dos maneras para que CIC (y el resto de distribuidoras) lograran las indispensables licencias de importación: participando en festivales protegidos y produciendo cine *nacional* a través de filiales (Azor Films en el caso de CIC), sistema este último que se erigió en dominante<sup>758</sup>. Por cada película producida, la Administración concedía una licencia y otra por cada seis millones de rendimiento de taquilla. Se le achacaba a la multinacional norteamericana que solo producía películas españolas hasta conseguir las licencias oportunas,

---

<sup>756</sup> Antonio del Amo intentó infructuosamente poner en marcha diversos proyectos tras finalizar la que a la postre sería su última película, *Madres solteras* (1975). Aparte de registrar el guion de *Bocaccio 88* el 27 de abril de 1977 en el Registro General de la Propiedad Intelectual de Madrid, del Amo presentó a Gil el guion para un filme que pensaba titular *Agente secreto* o *Aventura de un terrorista*, coescrito con Eduardo Guzmán y firmado en agosto de 1976, pero no interesó al productor ni con la inclusión de escenas de destape femenino –en línea con la tendencia de las producciones españolas de la Transición– para contribuir a la comercialidad del proyecto (Archivo privado de Rafael Gil).

<sup>757</sup> Estaba previsto, según consta en el documento de proyectos, que la nueva versión de *El clavo* sería dirigida por Rafael Gil. Sin embargo, pese a estar diseñada la sinopsis y el bosquejo de guion, dudamos de la certeza de rodar efectivamente este *remake*, como ya sucedió a finales de los cincuenta con la posibilidad de filmar en color *Huella de luz*.

<sup>758</sup> «Multinacionales: La CIC y el cine español», en *Fotogramas*, nº 1466, 19 de noviembre de 1976.



criticándose situaciones como la acaecida tras la distribución de *La prima Angélica* (Carlos Saura, 1974), que al suponerle dieciséis licencias de importación, llevó aparejada una desinversión en la producción de películas nacionales mediante la considerable rebaja de sus presupuestos<sup>759</sup>.

En efecto, algunas de estas producciones disponen de presupuestos limitados y sus pretensiones comerciales son más bien escasas, más allá del interés que puedan suscitar entre el público las películas acogidas a la moda del destape como *Más allá del deseo* y las protagonizadas por María José Cantudo –*Secuestro* (León Klimovsky, 1976) y *Los hijos de...* (Luis María Delgado, 1976)–, en la cresta de la ola tras protagonizar *La trastienda* (Jorge Grau, 1975), estando normalmente supeditadas al estreno de la película que más le interesaba promocionar a la multinacional. Por ejemplo, *Los hijos de...* fue proyectada por primera vez el 7 de marzo de 1977 en el cine Apolo de Madrid sirviendo de complemento en un programa doble a otra película distribuida por CIC protagonizada por Kirk Douglas, *Una vez no basta* (*Once is not enough*, Guy Green, 1975), para pasar días después al cine Jorge Juan como parte del programa doble junto a otra película Paramount, *Destino fatal* (*Hustle*, Robert Aldrich, 1975), con Burt Reynolds y Catherine Deneuve. De similar forma aconteció con *Volvoreta* (José Antonio Nieves Conde, 1976), que se estrenó en el cine Palafox el 18 de agosto de 1976, para más adelante ser integrante habitual de programas dobles con filmes como *El viejo fusil* (*Le vieux fusil*, Robert Enrico, 1975), *De amor se muere* (*D'amore si muore*, Carlo Carunchio, 1972) o las producciones Paramount *Vuelve a mi lado* (*On a clear day you can see forever*, Vincente Minnelli, 1970) y *Los tres días del cóndor* (*Three days of the Condor*, Sydney Pollack, 1975).

En el bajo nivel de producción se halla la base de los argumentos esgrimidos por Rafael Moreno Alba en la salida de la dirección de *Volvoreta*, que ocasionó un fuerte desencuentro con Rafael Gil que llevó a este a contratar los servicios de su viejo amigo José Antonio Nieves Conde. Efectivamente, Gil había contratado en primera instancia a Moreno Alba, para lo que el director de *Pepita Jiménez* (1975) escribe el libreto,

---

<sup>759</sup> Una Orden de 12 de marzo de 1971 establece que «las empresas distribuidoras inscritas en el registro de empresas cinematográficas tendrán derecho a explotar en territorio español tantas películas extranjeras como resulte de dividir el rendimiento bruto de taquilla anual de todas las películas nacionales que la empresa tenga en distribución por la cifra de seis millones, con un límite de cuatro películas extranjeras por cada nacional, cuya distribución asuma para todo el territorio nacional dentro del año de que se trate. Las películas extranjeras a que se refiere la norma anterior podrán ser originarias de cualquier país, pero una misma empresa distribuidora no podrá explotar del mismo origen más del 40 por 100 del cupo total que le corresponda».

autorizando a Azor para que lo presente a la Dirección General de Cinematografía el 22 de enero de 1976 para su aprobación, gestión que realiza Gil el 30 de enero junto con la petición de la licencia para un rodaje cuyo inicio se tenía previsto para el 16 de febrero. Sin embargo, entre Gil y Moreno Alba comenzaron una serie de discusiones que a la postre desembocarían en el despido del director. Varias versiones se mantienen en la explicación de este desagradable episodio que perjudicaría y retrasaría la producción hasta la contratación del nuevo director, su amigo y antiguo ayudante suyo José Antonio Nieves Conde, que precisamente estaba intentando poner en marcha la adaptación de *Mónica, corazón dormido*, que, sin solución de continuidad con *Volvoreta*, produciría Gil con el nombre de *Más allá del deseo*. La versión que esgrime Rafael Moreno Alba está relacionada con el presupuesto y el nivel de producción de las películas españolas distribuidas por CIC:

Cuando entablamos conversaciones para el rodaje de *Volvoreta* quise puntualizar expresamente que la quería hacer con un mínimo de condiciones porque ya conocemos todos el nivel de producción de la CIC. Aceptaron las condiciones verbalmente. En realidad suponía un coste de diecisiete millones y nueve semanas de rodaje. A la hora de firmar el contrato, había una cláusula que limitaba las semanas de filmación a cinco pero me advirtieron verbalmente que se trataba de una cláusula de estilo que no obligaba. Se firmó y al poco tiempo me llamó Rafael Gil y me informó de que la CIC no invertiría más de nueve millones. Que o hacía la película con esta cantidad o me despedía del proyecto. Por un mínimo de ética, porque era imposible hacerla dignamente con esta miseria, renuncié. Ellos tenían los derechos de *Volvoreta* y ahora la han realizado con Nieves Conde<sup>760</sup>.

Esos desacuerdos presupuestarios entran en confrontación, no obstante, con las cifras consignadas en la documentación del Archivo General de la Administración. En efecto, en el expediente de la película se hace constar que el presupuesto previsto es de 22.635.000 pesetas, con un coste final de 21.876.700 pesetas, con lo que al superar los 20.000.000 pesetas de presupuesto es considerada como una producción de las denominadas de Gran Empeño, reguladas por la Orden Ministerial de 21 de septiembre de 1973<sup>761</sup>. Aun conocida la oscuridad que ha rodeado las cifras de los presupuestos que hace muy difícil estimar su exactitud o proximidad a las cifras reales, se observa en este caso una diferencia estimable entre los números manejados en el expediente

---

<sup>760</sup> Declaraciones de Rafael Moreno Alba a *Fotogramas*, nº 1466, 19 de noviembre de 1976.

<sup>761</sup> AGA 36/ 05209.

administrativo y los señalados por Moreno Alba. Para añadir un criterio de discrepancia más a lo mencionado, Rafael Gil hijo ha subrayado que el mayor motivo de desavenencia entre ambos fue más bien los distintos criterios artísticos que en la concepción del filme tenían Gil y Moreno Alba, quien estaba más interesado en introducir desnudos gratuitos, siguiendo la moda del destape<sup>762</sup>. El director entrante no aclara la polémica, pero sí destaca la fuerte discusión que hubo entre ambos en el despacho de Gil. Cuenta Nieves Conde que «(Rafael Gil y Rafael Moreno Alba) se enfadaron y Rafael echó a Moreno del despacho. Éste dijo que no le podía echar porque tenía un contrato. Rafael le firmó un cheque por lo que le quedaba por cobrar y le expulsó del despacho, y le mandó a la calle»<sup>763</sup>. Nieves Conde accede, pues, a hacer un favor a su amigo, pero solicita que se aplaze la filmación una semana para preparar el nuevo programa. El director se sentía compelido por el respeto a las fechas de rodaje acordadas con Amparo Muñoz y la *obligatoriedad* de introducir escenas de desnudo, como así venía especificado en su contrato –con independencia de que viera con buenos ojos esta opción–. Como declaró el propio Nieves Conde, tuvieron que utilizar la novela como guion y desarrollar sobre ella el plan de trabajo, resultando un libreto cuyos derechos cedería a Gil el 1 de marzo de 1976. Los incidentes que marcaron la preproducción de *Volvoreta* así como, en opinión de Nieves Conde, la actitud de Amparo Muñoz, de quien no acabó especialmente satisfecho<sup>764</sup>, afectarían al normal desarrollo de la película y a su resultado final, en el que quedan patentes un guion desestructurado y apresurado y unas interpretaciones inadecuadas.

En contraposición a las producciones de menor presupuesto, más excepcional resulta el ejemplo de un proyecto de mayor lustre como *Doña Perfecta* (César Fernández Ardavín, 1977), calificada a estos efectos de Gran Empeño, con un coste de 25.846.000 pesetas<sup>765</sup>.

---

<sup>762</sup> Entrevista personal con Rafael Gil Álvarez, hijo.

<sup>763</sup> Declaraciones de José Antonio Nieves Conde a Antonio Castro en *Dirigido (Revista de Cine)*, nº 246, mayo de 1996.

<sup>764</sup> «Amparo Muñoz no tenía ni la más remota idea y además se estaba acostando con medio equipo a la vez. Sólo le preocupaba cuando íbamos a terminar» (José Antonio Nieves Conde a Antonio Castro en *Dirigido (Revista de Cine)*, nº 246, mayo de 1996).

<sup>765</sup> El 11 de abril de 1976 Gil firmó con la heredera de Pérez Galdós una opción de adaptación cinematográfica de siete años sobre *Doña Perfecta* por un coste de 350.000 pesetas. Recientemente, el 1 de mayo de 1976, Gil había adquirido de Hesperia Films los derechos de otra película de Ardavín, *La Celestina* (1969). Según la documentación hallada en el archivo privado de Rafael Gil, Hesperia Films cedió la explotación y distribución para todo el territorio español a Coral P.C. por un período de cinco años por 500.000 pesetas a pagar en cinco mensualidades a partir de la firma del contrato. Posiblemente por su condición de adaptación de uno de nuestros clásicos literarios y como antesala al estreno de *Doña*

No es de extrañar, en consecuencia, las suspicacias generadas por la importante presencia de CIC en el mercado cinematográfico español, dentro de un oligopolio por el que unas pocas empresas distribuidoras controlan una cuota significativa del total<sup>766</sup>. Siguiendo a Hopewell, «en connivencia con un régimen que hacía gala de su nacionalismo, el capital extranjero se hizo dueño y señor del cine de España» (1989: 83). En respuesta a esa polémica y como réplica a las acusaciones por las que se afirmaba que Rafael Gil seguía en la dirección por su vinculación a CIC, necesitada de títulos españoles para explotar sus grandes superproducciones hollywoodienses, el cineasta intentó zanjar la cuestión al sostener que dicha aseveración era «un tópico que saca a relucir cierta revista. De hecho las grandes casas norteamericanas hacen posible el mantenimiento de nuestra industria. No hay que olvidar que la misma compañía que distribuye mis películas, hizo lo propio con dos de Saura. Ellos apoyan un cine español de éxito y permiten incluso que se hagan buenas películas»<sup>767</sup>.

El madrileño aparecía también como cabeza visible en algunas de las coproducciones internacionales de Paramount rodadas por directores como John Sturges, Gerard Oury o Giuliano Montaldo. La picaresca en las coproducciones internacionales ha sido moneda de uso común, al quedar constancia de participaciones españolas donde la aportación real de los nuestros era meramente testimonial, apareciendo profesionales en los créditos cuyo trabajo en la producción era mínimo –o inexistente– y los presupuestos inflados con la contratación de la estrella de turno (Pérez Merinero, 1973: 12-13). Ello dificulta el mantenimiento de una idea clara de la implicación real y exacta de Gil en muchos de estos títulos, con lo que debemos partir de la materialidad de la documentación hallada en su archivo privado y en el Archivo General de la Administración y de las lógicas deducciones, considerando que en ciertas coproducciones internacionales la intervención de Gil se adivina más oportunista, supeditada a los intereses de la distribuidora. En títulos como *Diamantes a go-go*, *Robo de diamantes*, *Delirios de grandeza* o *Caballos salvajes*, las contribuciones realizadas por el productor español no iban más allá del 20% del total del presupuesto (excepto

---

*Perfecta* en el cine Palafox de Madrid el 24 de octubre de 1977, *La Celestina* conoció un nuevo reestreno dos meses antes en el cine Alcalá-Palacio.

<sup>766</sup> *Fotogramas*, nº 1466, 19 de noviembre de 1976: «Pese a existir más de doscientas firmas registradas, el 65% de las 1531 películas españolas exhibidas en 1973 fue comercializado por 23 distribuidoras. El 35% restante se reparte entre 120 casas menores. Todavía más, de estas 23 distribuidoras de alcance estatal, las siete más importantes (CIC, A. González, Atlántida, CB, Ízaro, Filmayer...) controlan más del 45% de los ingresos. La CIC, por sí sola, controla un 15% de las recaudaciones en el cine español».

<sup>767</sup> *Información*, 19 de marzo de 1977.

*Robo de diamantes*, donde su aportación fue del 35%). Aunque resultaba evidente la falta de implicación en el desarrollo de películas como *Diamantes a gogó*, una producción repleta de profesionales extranjeros dirigida por Giuliano Montaldo, donde difícilmente se puede deducir la fisicidad de la parte española, en otras producciones su papel gozó de una mayor preponderancia, como en aquellas donde contrataba a contrastados profesionales habituales de su filmografía (Fernando Rey, Sancho Gracia, José Fernández Aguayo, José Antonio Rojo...) o servía de mediador con la Administración, para aliviar las dificultades con la censura, como ocurrió con la polémica *Delirios de grandeza*. En 1971 Gil intervino en la coproducción de este panfleto humorístico protagonizado por Louis de Funes e Yves Montand ambientado en la España del rey Carlos II. El filme tiene cuatro productores correspondientes a otros tantos países, dentro de cuya producción Coral aportaba el 20%. La aportación mayoritaria correspondía a la francesa Gaumont (40%), mientras que la italiana Mars Film Produzioni y la alemana Paramount-Orion Filmproduktion proporcionaban cada una otro 20%. De esta forma, sobre un presupuesto previsto de 182.400.000 pesetas, Coral se hacía cargo de 45.600.000, soportado por los anticipos de distribución en España, y sufragaba los gastos pertinentes de un coguionista, decorador jefe, actores principales y secundarios, personal técnico, rodaje y servicios de rodaje y dietas del personal extranjero.

La reciente proclamación de Juan Carlos de Borbón como sucesor de Franco a título de rey el 22 de julio de 1969, dotando por fin de contenido a la declaración de España como un Reino en la Ley de Sucesión en la Jefatura del Estado de 7 de junio de 1947 sirvió de justificación al aparato censor para remitir una rápida respuesta, casi una protesta, a la sorna con la que se trataba la monarquía hispana en el guion. Si la primera versión fue aprobada unánimemente a su presentación y como realización de película extranjera, la firma de la coproducción internacional con participación española posibilitó una ligera modificación del texto original que fue remitido nuevamente a censura<sup>768</sup>. La preocupación porque no se deje en mal lugar la historia de España informó los escritos de los ponentes en la nueva lectura de guion. Uno de ellos es especialmente sarcástico hasta el punto de reseñar que los españoles aportamos, aparte de las tierras almerienses y de Calahorra, de extras «contratados entre nuestros más

---

<sup>768</sup> Como Rafael Gil se encargaba de recordar a la Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos en carta de 18 de septiembre de 1971 solicitando la rectificación de la prohibición de la segunda versión del guion (Archivo privado Rafael Gil).

palurdos compatriotas»<sup>769</sup>, y algún que otro elemento técnico, «la carnaza necesaria para servir de pitorreo a los foráneos»<sup>770</sup>, al tiempo que aconsejaba que buscasen entre los reyes de Francia, Italia o Alemania los destinos de sus chanzas. Otro censor sostuvo que estábamos ante «una bufonada de mal gusto en la que España y su monarquía quedan ridiculizadas, a mi juicio de forma intolerable»<sup>771</sup>. Otros ponentes, en cambio eran más magnánimos, como Germán Sierra, que vería «con gusto que la acción no se situara en España»<sup>772</sup>, mientras que el Padre Benito entendía que la comedia sea cómica y autorizaba el guion, «pero sin ridiculizar a las figuras reales»<sup>773</sup>.

La segunda versión del guion es, pues, prohibida en sesión de 7 de julio de 1971 por aplicación de las normas 12 y 14, 2º y 3º del Código de Censura, lo que daría pie a una carta de Rafael Gil al Director General de Cultura Popular y Espectáculos solicitando la reconsideración del fallo. Subrayaba que comoquiera que el rodaje de la película ya estaba finalizado y que, como coproductores españoles, iban a poner especial hincapié en el montaje y el cuidado de los diálogos definitivos, dentro de su tono humorístico, suplicaba porque «nos sea admitida la presentación de la película y a la vista de la misma se pronuncien favorablemente»<sup>774</sup>. Se cumplía una vez más la contradicción burocrática de solicitar un permiso de rodaje para una película que ya estaba iniciada (31 de mayo de 1971), con la concesión definitiva casi un año más tarde (22 de abril de 1972, tres días antes de su estreno en el cine Palafox de Madrid), y siendo cubiertos entre tanto por una licencia provisional, con lo que un guion que resultaba prohibido por censura, ya había sido rodado. Atendiendo al requerimiento de Gil, la película fue aceptada y calificada como autorizada para todos los públicos.

La amistad de Francisco Rabal con Rafael Gil fue determinante para que el madrileño produjera también, a través de Azor, tres cortos documentales con los que el actor pretendía homenajear a tres poetas ilustres de nuestro parnaso literario: un miembro de la Generación del 98, Antonio Machado –*Por tierras de España: Antonio Machado* (1977)–, y otros dos pertenecientes a la Generación del 27: Dámaso Alonso, amigo y protector de Rabal –*Mis encuentros con Dámaso Alonso y sus poemas* (1976)–, y Rafael Alberti –*Rafael Alberti en Italia y en España* (1977)–. Este último se realizó en

---

<sup>769</sup> Informe sin fecha (firma ilegible), en AGA 36/05359.

<sup>770</sup> *Ibidem*.

<sup>771</sup> *Ibidem*.

<sup>772</sup> Informe de Germán Sierra de 30 de junio de 1971, en AGA 36/05359.

<sup>773</sup> Informe del Reverendo Padre Eugenio Benito de 23 de junio de 1971, en AGA 36/05359.

asociación por Azor Films y Francisco Rabal, sufragando la productora los gastos que el mismo ocasionara en España y siendo por cuenta del actor de Águilas los generados en Italia, aprovechando su estancia en Roma a raíz del rodaje de la película *Il deserto dei tartari* (*El desierto de los tártaros*, Valerio Zurlini, 1976), en la que intervino como actor, cuyas dietas ayudaron a sufragar los gastos italianos del cortometraje de Alberti. A este proyecto se unieron desinteresadamente nombres como Lea Massari, Rada Russino, Giuliano Comma o Edy Biagetti, que, junto a Rabal –cuya voz encarna la figura del poeta–, Carmen Laforet y María Teresa León, recitan, en español e italiano, poemas del escritor del Puerto de Santa María que le sirven de sentido homenaje. De la distribución de los tres cortos se encargó José Esteban Alenda –que por esas fechas promocionaba en España la obra maestra de Luis Buñuel *Viridiana*, prohibida durante 16 años en nuestro país<sup>775</sup>–, que probablemente contribuyó a cubrir los presupuestos con adelantos sobre la distribución, haciendo las veces de productor encubierto.

En consecuencia, se trata mayormente de producciones ajenas al espíritu de la obra de Rafael Gil, menos en consonancia con sus inquietudes artísticas, aunque produjera películas que bien podrían haber integrado la nómina de su filmografía como *Volvoreta*, *Doña Perfecta* o *El alijo* (1976), esta última dirigida por Ángel del Pozo según la novela de Ramón Solís, que pese a su interés fue un sonado fracaso en taquilla que hizo perder a Gil casi todo lo que había ganado con *Novios de la muerte*.

---

<sup>774</sup> Carta de Rafael Gil al Director General de Cultura Popular y Espectáculos de 18 de septiembre de 1971 (Archivo privado Rafael Gil).

<sup>775</sup> En España se estrenó el 9 de abril de 1977, día en que curiosamente se legalizó el Partido Comunista de España.

**III. Secuencia fotográfica del primer corto de Rafael Gil, *Cinco minutos de españolada* (desaparecido)**

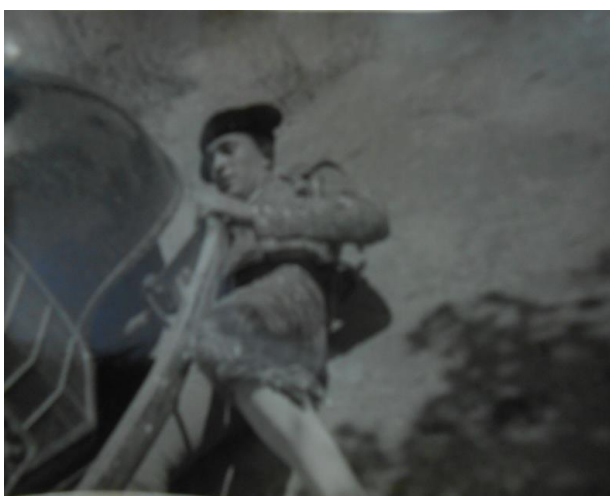






*Anexo III. Secuencia fotográfica del primer corto de Rafael Gil, Cinco minutos de española (desaparecido)*

---





**IV. Taquilla y número de espectadores de las películas producidas y/o dirigidas por Rafael Gil**

**Recaudación de las películas de Rafael Gil a partir de la promulgación de la Orden de 22 de diciembre de 1964 relativa al control de taquilla, en vigor desde el 1 de enero de 1965<sup>776</sup>**

Titulo	Año	Espectadores	Recaudación
Siega Verde	1960	255750	40.762,02 €
Cariño mío	1961	2692	3.276,31 €
Rogelia	1962	118573	15.204,65 €
La reina del Chantecler	1962	447462	64.722,03 €
Chantaje a un torero	1963	608050	64.138,86 €
Samba	1964	1007320	206.946,98 €
La vida nueva de Pedrito de Andía	1965	430779	32.077,05 €
Currito de la Cruz	1965	2324861	256.735,18 €
¡Es mi hombre!	1966	679878	63.400,39 €
Camino del Rocío	1966	2003717	177.843,30 €
La mujer de otro	1967	1114802	120.806,21 €
Verde doncella	1968	1183425	131.937,71 €
El marino de los puños de oro	1968	1112408	110.977,07 €
Sangre en el ruedo	1968	637877	63.998,64 €
Un adulterio decente	1969	1065330	135.249,99 €
El relicario	1970	1108701	160.420,47 €
El hombre que se quiso matar	1970	734630	97.709,58 €
Nada menos que todo un hombre	1971	735248	162.014,26 €
El sobre verde	1971	970215	161.136,75 €

<sup>776</sup> Datos del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Recaudación expresada en euros. Se incluyen en el listado sus películas desde 1960 que, aun anteriores a la implantación del control de taquilla, sí tuvieron un cierto recorrido comercial para tener una idea aproximada de su aceptación por el público, incluida *Siega verde* que conoció una nueva versión en catalán estrenada en 1968 [última visita: 28/02/2017].

La duda	1972	552488	169.468,78 €
La guerrilla	1973	317330	75.839,84 €
El mejor alcalde, el rey	1973	235109	61.376,95 €
Novios de la muerte	1974	1391415	520.393,84 €
Olvida los tambores	1975	227928	85.892,54 €
Los buenos días perdidos	1975	221431	110.633,98 €
A la Legión le gustan las mujeres... (Y a las mujeres les gusta la Legión)	1976	911791	347.997,42 €
Dos hombres... y, en medio, dos mujeres	1977	403005	201.171,31 €
La boda del señor cura	1979	397859	315.240,28 €
Y al tercer año, resucitó	1980	1343870	1.143.019,28 €
Hijos de papá	1980	582773	568.737,66 €
De camisa vieja a chaqueta nueva	1982	218813	282.563,59 €
Las autonomías	1983	287111	354.080,96 €
Las alegres chicas de Colsada	1983	130061	153.065,99 €



